

**MITOS DE LAS *METAMORFOSIS*
DE OVIDIO EN LA ICONOGRAFÍA DEL
MUSEO DEL PRADO**



MARIA CRUZ GARCÍA FUENTES

**MITOS DE LAS *METAMORFOSIS*
DE OVIDIO EN LA ICONOGRAFÍA DEL
MUSEO DEL PRADO**

M^a CRUZ GARCÍA FUENTES

INTRODUCCIÓN	11
1. LAS <i>METAMORFOSIS</i> DE OVIDIO	15
1.1 P. Ovidio Nasón	15
1.2 ¿Qué son las <i>Metamorfosis</i> ?.....	15
1.3 Pervivencia de las <i>Metamorfosis</i>	18
2. HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO	27
3. COLECCIONES REALES.....	31
4. SITIOS REALES.....	35
5. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO I.....	41
5.1 Prometeo trayendo el fuego	42
5.2 El Olimpo: Batalla con los Gigantes.....	44
5.3 La caída de los Gigante	45
5.4 Júpiter y Licaón.....	46
5.5 El nacimiento de la Vía Láctea	47
5.6 Deucalión y Pirra.....	48
5.7 Apolo y la serpiente Pitón	50
5.8 Apolo persiguiendo a Dafne	51
5.9 Mercurio y Argos. Obra de Velázquez	53
5.10 Mercurio y Argos. Obra de Rubens.	54
5.11 Pan y Siringe	55
6. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO II.....	57
6.1 Atlas sostiene el mundo	58
6.2 La caída de Faetón	59
6.3 Júpiter y los dioses urgen a Apolo a tomar el carro del Día 60	
6.4 Diana y Calisto. Obra de Jean Baptiste – Marie Pierre.....	62
6.5 Diana y Calisto. Obra de Rubens	63
6.6 Diana descubre la falta de Calisto. Obra de M. Mazo	64
6.7 Paisaje con Mercurio y Herse	65
6.8 Mercurio y Herse.....	66
6.9 Paseo de Mercurio y Herse. Tapiz	67
6.10 El rapto de Europa. Obra de Rubens.....	69
6.11 El rapto de Europa. Obra de Leandro Bassano	70
6.12 El rapto de Europa. Obra de J. Erasmus Quellinus	72
7. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO III	73
7.1 Cadmo y Minerva.....	74
7.2 Diana y Acteón.....	75

7.3	Paisaje con Diana y Acteón.....	77
7.4	Narciso	78
8.	<i>METAMORFOSIS LIBRO IV</i>	81
8.1	Sacrificio a Baco	82
8.2	El triunfo de Baco.	83
8.3	Los borrachos o el triunfo de Baco	85
8.4	La Fragua de Vulcano	86
8.5	Ticio. Obra de Tiziano	88
8.6	Ticio Obra de Ribera.....	89
8.7	Sísifo	90
8.8	Ixión	91
8.9	Perseo	92
8.10	Dánae recibiendo la lluvia de oro.....	93
8.11	Andrómeda.....	95
8.12	Andrómeda encadenada	96
8.13	Andrómeda libertada por Perseo.....	97
9.	<i>METAMORFOSIS LIBRO V</i>	99
9.1	Perseo vencedor de Medusa.....	100
9.2	Ofrenda a Ceres.....	101
9.3	El Rapto de Prosérpina.....	103
9.4	Prosérpina en el infierno	104
9.5	Ceres en casa de Bécuba o Hécuba	105
10.	<i>METAMORFOSIS LIBRO VI</i>	107
10.1	Las Hilanderas o la Fábula de Aracne.....	108
10.2	La fábula de Leda.....	110
10.3	Leda y el cisne.....	111
10.4	Júpiter y Antíope	111
10.5	Paisaje con Latona y los Licios	112
10.6	El banquete de Tereo.....	113
11.	<i>METAMORFOSIS LIBRO VII</i>	117
11.1	Jasón con el vellocino de oro	118
11.2	La Aurora raptando a Céfalo.....	119
11.3	Céfalo y Procris.....	121
12.	<i>METAMORFOSIS LIBRO VIII</i>	123
12.1	Baco y Ariadna.....	124
12.2	Bacanal.....	125
12.3	La caída de Icaro	126

12.4	La caza de Atalanta y Meleagro.....	128
12.5	Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia.....	130
12.6	Meleagro y Atalanta.....	131
12.7	Banquete de Aqueloo	132
13.	<i>METAMORFOSIS LIBRO IX</i>	135
13.1	El rapto de Deyanira.....	136
13.2	Muerte del centauro Neso	137
13.3	Muerte de Hércules por la túnica del centauro Neso	138
13.4	La lucha de Hércules con el león de Nemea	141
13.5	Lucha de Hércules con la Hidra de Lerna.....	142
13.6	Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto.....	143
13.7	Hércules desvía el curso del río Alfeo	144
13.8	Hércules lucha contra el toro de Creta	145
13.9	Hércules separa los montes Calpe y Abyla.....	146
13.10	Hércules dando muerte al rey Gerion.....	148
13.11	Hércules lucha con Anteo	149
13.12	Hércules luchando contra el dragón de las Hespérides	150
13.13	Hércules y el Cancerbero	151
13.14	Hércules en la pira.....	153
13.15	La apoteosis de Hércules.....	154
14.	<i>METAMORFOSIS LIBRO X</i>	157
14.1	La muerte de Eurídice	158
14.2	Orfeo y Eurídice	159
14.3	Orfeo y Eurídice en los infiernos	160
14.4	Orfeo y los animales. F. Snyders y T. Van Thulden.....	161
14.5	El rapto de Ganimedes. Obra de Rubens	162
14.6	El rapto de Ganimedes. Obra de de Eugenio Cajés	164
14.7	La muerte de Jacinto	165
14.8	Venus, Adonis y Cupido	166
14.9	Venus y Adonis. Obra de El Veronés	167
14.10	Venus y Adonis. Obra de Tiziano	168
14.11	Hipómenes y Atalanta. Obra de Guido Reni.....	169
14.12	Hipómenes y Atalanta. Obra de Jacob Peter Gowy	171
14.13	Muerte de Adonis. Obra de Martínez del Mazo.....	172
15.	<i>METAMORFOSIS LIBRO XI</i>	175
15.1	Orfeo y los animales. Obra de Varotari	177
15.2	Apolo vencedor de Pan	178
15.3	Las bodas de Tetis y Peleo	179

16. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO XII.....	181
16.1 El rapto de Helena.....	182
16.2 El sacrificio de Ifigenia.....	183
16.3 El rapto de Hipodamía.	185
17. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO XIII.....	187
17.1 Aquiles descubierto por Ulises en casa de Licomedes.....	188
17.2 Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes	190
17.3 El dolor de Hécuba.....	191
17.4 Eneas fugitivo con su familia.....	192
17.5 Paisaje: Polifemo y Galatea	193
17.6 Acis y Galatea	195
18. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO XIV	197
18.1 La Sibila	199
18.2 El gigante Polifemo.....	200
18.3 Vertumno y Pomona	201
18.4 El rapto de las Sabinas	203
19. <i>METAMORFOSIS</i> LIBRO XV.....	205
20. BIBLIOGRAFÍA.....	207
20.1 Fuentes clásicas.....	207
20.2 Bibliografía general.....	208

**MITOS DE LAS *METAMORFOSIS*
DE OVIDIO EN LA ICONOGRAFÍA DEL
MUSEO DEL PRADO**

M^a CRUZ GARCÍA FUENTES

La edición de este libro cuenta con la ayuda del Proyecto de Investigación
FFI 2011-29372 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

El motivo que me ha llevado a escribir este libro se debe al deseo de reunir en esta publicación los cuadros de tema mitológico, que hoy forman parte de la valiosa colección pictórica, que se exhibe en las salas del Museo del Prado y que ilustran los mitos de las *Metamorfosis* de Ovidio. Esta obra inspiró a Tiziano a pintar sus ‘Poesías’, a Rubens a crear una serie de bocetos y cuadros para la Torre de la Parada y a Velázquez y a Zurbarán a embellecer el Real Alcázar y el Palacio del Buen Retiro.

He tenido la oportunidad de comprobar, gracias a mi experiencia docente, que los mitos narrados en la obra de Ovidio, ayudados por las imágenes de estos magníficos cuadros de nuestro Patrimonio Nacional, contribuyen a un mejor conocimiento de la materia mitológica, al ofrecer distintas imágenes de un mismo relato.

Es evidente que la imagen afianza el contenido literario, haciéndolo más ameno e interesante, ayuda a seleccionar el pasaje concreto que ilustra y es un medio muy importante para conocer la totalidad del mito.

Con los lienzos ampliamos nuestros conocimientos artísticos, que han sido creados a partir de los textos literarios, pero que las diferentes épocas históricas, las modas literarias y las corrientes artísticas han interpretado de forma distinta.

He considerado conveniente y necesario hacer un extracto de cada uno de los libros de las *Metamorfosis*, para que el lector pueda conocer la abundante documentación que nos proporciona esta obra, que partiendo del comienzo del mundo va enlazando su relato con las divinidades olímpicas, los grandes héroes mitológicos hasta llegar a Eneas y enlazar con la historia de Roma hasta la época de Augusto.

A continuación doy información detallada y precisa de los mitos a que hacen referencia los cuadros y, siguiendo el relato del autor, encuadro el mito en el contexto de cada libro, indicando cómo se une con el anterior y qué relato propicia. Inmediatamente después hago un comentario del lienzo destacando lo más representativo del mismo y selecciono el contenido de los versos que han inspirado al pintor para plasmarlos en el lienzo.

He prestado atención en señalar de forma sumaria algunas características que identifican la importancia y la trascendencia que esta obra literaria ha tenido en la literatura española. Considero que la importancia de este libro reside en ayudarnos a valorar nuestro gran patrimonio artístico y en conocer la gran trascendencia que ha tenido el poema ovidiano que, gracias a las traducciones castellanas, italianas y a las xilografías con las que algunas de

ellas estaban ilustradas, ha servido de fuente inspiradora a la pintura mitológica de nuestro Siglo de Oro.

Me ha parecido muy interesante analizar cómo llegaron estos lienzos mitológicos a España, quién encargó estas obras de arte, a qué lugar iban destinados y cómo llegaron al Museo del Prado. Esto nos puede ayudar a que comprendamos mejor la pintura y que valoremos la importancia que, a lo largo de todos los siglos, ha tenido el contenido de esta obra. Desgraciadamente, algunos de los cuadros que hacían referencia a la narración ovidiana se perdieron en el incendio de la Torre de la Parada o en el del Real Alcázar, o bien salieron de España como regalo a otros países, a pesar de ello contamos con un buen elenco de cuadros mitológico de tema ovidiano.

En efecto, las *Metamorfosis*, además de haber inspirado a escritores, poetas, pintores, escultores y músicos, nos da pautas de conducta y consejos para determinadas situaciones vitales. Nos ofrece numerosos relatos amorosos y heroicos con una gran carga de enseñanzas atemporales, propias de los mitos, que se pueden tener en cuenta a lo largo de la existencia humana. Aconseja y premia el respeto a la divinidad (Deucalión y Pirra), castiga la impiedad hacia los dioses (Licaón), enseña la peligrosidad de la traición (Escila), el castigo de la soberbia (Níobe) y la envidia (Aglauro), premia la fe en la divinidad (Teletusa), recompensa el valor y la heroicidad (Hércules), condena los amores prohibidos (Biblis y Mirra) y el amor a sí mismo (Narciso), sanciona el atrevimiento y la inconsciencia de la juventud (Faetón e Ícaro), explica la desgracia que pueden acarrear los celos (Céfalo y Procris) y los amores no permitidos (Píramo y Tisbe) etc.

Cuando el conocedor de las *Metamorfosis* está delante de los magníficos cuadros que ofrecemos en este libro, disfruta de la belleza con la que fueron concebidos, valora la calidad artística y el conocimiento literario que tenían pintores tan destacados como Tiziano, Rubens o Velázquez y comprueba cómo la interpretación de los mitos es diferente, según las épocas o momentos históricos que condicionan al pintor, o simplemente su forma de expresarlos, como vemos en Velázquez, al presentar los temas mitológicos de una manera novedosa, original y realista.

En definitiva, el Museo del Prado con sus cuadros de tema mitológico, es el centro cultural y didáctico más importante que tenemos en Madrid, en sus salas y en su biblioteca se descubre y se aprende la mitología de forma práctica, atractiva y se conoce la historia de España, porque gracias a los reyes y nobles que se interesaron por la cultura y se entusiasmaron con los textos clásicos y las imágenes de los mismos, hoy podemos seguir disfrutando y admirando cuadros que son verdaderas obras de arte y mitos de color, porque

cada pincelada ha condensado los versos que nuestro poeta Ovidio escribió en su obra mayor *Las Metamorfosis*.

Agradezco enormemente los consejos y la generosidad de la Profesora Dra. Pilar González Serrano que desinteresadamente me ha prestado su colección privada de diapositivas, para la elaboración de las ilustraciones internas de este libro.

1. LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO

1.1 P. Ovidio Nasón

Es uno de los poetas mas importantes de la época augústea (Sulmona 43 a.C.-Tomis 17 d.C.), juntamente con Virgilio, Horacio y Propercio y el último de los grandes poetas elegíacos. Perteneció al círculo de Mesala, juntamente con Tibulo, y fue un poeta independiente que no se sujetó a las directrices marcadas por el emperador Augusto.

Destacó como poeta de amor por sus obras *Amores* (20 a.C.), *Arte de amar* (1 d.C.) y *Remedios sobre el amor* como confirma su epitafio *tenerum lusor amorum* (cantor de los tiernos amores). Escribió una obra dramática titulada *Medea* y sobresalió como poeta con sus elegías amorosas en sus *Heroidas* y con la exposición de los cultos y mitos relacionados con las fiestas del calendario romano en sus *Fastos*, donde se hace un elogio del emperador Augusto en comparación con Rómulo. Llegó a la cima de su poesía con su obra épica mitológica las *Metamorfosis* y finalmente los vaivenes de la vida y su obra amorosa ocasionaron su destierro a Tomis (9-17 d. C.), donde escribió varias poesías elegíacas: *Tristes*, *Pónticas*, *Nux e Ibis* de tono muy diferente a la de su primera época juvenil.

En estas últimas poesías el poeta expresa sus quejas, su tristeza, su pesar por sus obras amorosas, añora el tiempo pasado y confirma la metamorfosis que ha sufrido su persona. A pesar de todo da gracias a la poesía que aunque le perjudicó, le permite seguir viviendo ya que es su único consuelo.

1.2 ¿Qué son las *Metamorfosis*?

Es una obra de madurez que el poeta empezó a componerla a sus 45 años, con la que trataba alcanzar la gloria de los grandes poetas épicos, como Homero y Virgilio, aunque con un tema diferente y variado. Es un poema narrativo de 11.995 hexámetros, dividido en quince libros que contiene 250 relatos de variada longitud, con un denominador común, las metamorfosis, aunque no todos los relatos terminan en cambio.

El mismo Ovidio afirma en *Tristes*¹ que cuando recibió la orden de destierro quiso quemar o de hecho echó a las llamas los quince libros de *Metamorfosis*, por considerar que no estaban terminados, pero gracias a que

¹ *Tristes* I 1, 117s. : *Sunt quoque mutatae ter quinque volumina formae/ nuper ab exequis carmina rapta meis*: “Hay también quince volúmenes de metamorfosis, poemas arrebatados recientemente de mi propio funeral”.

fueron arrebatados de la llamas por sus amigos o que había otras copias, se salvaron y disfrutamos en la actualidad de su lectura.

Es una obra inmensa, ambiciosa, temática y universal, como confirman los cuatro primeros versos del poema, en los que el poeta declara que va a exponer las transformaciones (*mutatas formas*), y pide ayuda a los dioses para que su poema discurra sin interrupción desde el origen del mundo hasta su época actual:

*In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen*².

Ovidio no se ciñó en su epopeya a mitos concretos, sino que escogió un tema amplio y múltiple aunque unitario, un poema sabiamente trabajado³ que se sirvió de relatos anteriores (intertextualidad, *Orfeo* y *Eurídice*) y que reescribió algunos de los relatos insertos en sus otras obras (intratextualidad, *Rapto de Prosérpina*).

Fue un innovador, un buen narratólogo que prestaba atención a la historia que contaba y que no seguía solamente los manuales de transformaciones, sino que recurría a leyendas de historiadores y de geógrafos, a imitación de los alejandrinos. Un artista de la variación al variar constantemente de tema y de protagonistas, enlazando los relatos con gran habilidad, buscando cierta novedad en los mismos y presentando una narración ondulante con relatos importantes y otros de menor altura, a fin de que el lector cambiase constantemente de registro.

Su intención se centra en destacar lo más relevante de la mitología, presenta a las divinidades olímpicas con comportamientos totalmente humanos, se enamoran, se enfadan, se pelean, sienten envidia y celos, son vengativos y premian a los piadosos. Presta mucha atención a las hazañas de los héroes más sobresalientes: Perseo, Teseo, Hércules, Orfeo, Aquiles, Ulises y Eneas, pero destaca su faceta más humana. A un mismo tiempo sabe combinar la mitología con la épica heroica y con la historia, la lírica con la bucólica, la

² *Met.* I 1-4: “Mi ánimo me impulsa a narrar las transformaciones de los cuerpos en formas nuevas: dioses, inspiradme en mi proyecto (puesto que vosotros realizásteis tales transformaciones) y haced que mi poema se desarrolle sin interrupción desde el origen del mundo hasta mi época”.

³ Ovidio sigue los preceptos horacianos (*Arte poética* 333- 344) al relatar sus fábulas con intención de agradar, que sean más o menos creíbles y en las que se mezcle lo útil con lo dulce, para deleitar al lector y al mismo tiempo instruirle.

elegía con la tragedia y la retórica con la filosofía, cerrando su relato con la apoteosis de César y la alabanza al emperador Augusto.

Compuso una obra de tradición, deudora de escritores tan relevantes como Nicandro de Colofón, Partenio de Nicea, Antígono de Caristo, Beo, Eumelo de Tebas, Hesíodo con su *Teogonía*, Homero con su *Ilíada* y su *Odisea*, Calímaco, Teócrito, Eurípides, Sófocles, Accio, Pacuvio, Píndaro, Baquilides, Cicerón, Helvio Cinna, Q. Cornificio, Emilio Macro, Ennio, Lucrecio, Catulo, Virgilio con su *Eneida*, Diodoro Sículo, Heródoto, Helánico⁴ etc.

Obra variada, original y novedosa por la elección de los temas, la disposición de los mismos y la capacidad de revivirlos y recrearlos, comunicándoles su propia inspiración, sabiendo detenerse en la psicología del personaje, expresando sus dudas, sus sentimientos, sus sufrimientos, abriendo su espíritu al lector y haciéndole partícipe de su historia, de sus inquietudes y de su pensamiento. Presenta las dudas de Escila, los miedos de Medea, los temores de Biblis y de Mirra, los sentimientos de Altea y el dolor de Hécuba.

En Ovidio el hado o destino está presente no de forma tan imperiosa como en Virgilio, pero sí hay constantes alusiones a ese hado o destino que está por encima de la voluntad de Júpiter y que él no puede cambiar.

Este poema es una epopeya mitológica y como tal encontramos en su relato todo lo que caracteriza a la épica heroica: descripciones, catálogos, viajes, figuras alegóricas, sueños, tormentas, banquetes, contiendas bélicas etc. Pero lo más importante, es un poema único y grandioso, al haber sabido incorporar en su relato, de forma magistral, temas y personajes, que hacen referencia a los tres poemas épicos más importantes de la antigüedad clásica: la *Ilíada* (Met. XII 1- XIII 622), la *Odisea* y la *Eneida* (Met. XIII 623-XIV 608). Pienso que no trató de emularlos, sino de reconocer la importancia de los mismos al querer que formasen parte de su gran proyecto narrativo, adaptando y modelando algunas narraciones homéricas y virgilianas con cierta originalidad.

Maestro inigualable en la descripción de sus metamorfosis, en la plasticidad de su narración que con la palabra dibuja, pinta y perfila las figuras que más tarde, los pintores del siglo XVI y XVII, expresarán en el lienzo. Su poesía es pintura, como escribió Horacio⁵, *ut pictura poesis*, es imagen que recrea el lienzo con las palabras y que ofrece al lector la estampa real de la

⁴ Una buena información la encontramos en la Introducción de A. Ruiz de Elvira (1990), vol. I, pp. XIII ss. y C. Álvarez Morán y R. Iglesias Montiel (1999), pp. 49-55.

⁵ *Arte poética*, v. 361. En efecto, Horacio al comienzo de esta obra (v. 9 s.) consideraba que los poetas y los pintores desarrollaban actividades paralelas y ellos eran los únicos que tuvieron libertad para atreverse a cualquier osadía.

transformación. Es evidente que los poetas se inspiran en la poesía, pero las reglas de *decorum* son más reducidas para las artes visuales que para la literatura⁶.

Una obra eterna como anuncia el poeta, en los últimos versos del poema (*Met.* XV 871-879), donde vaticina que su obra no la podrá destruir, ni la cólera de Júpiter, ni el fuego, ni el hierro, ni el voraz tiempo y que su nombre será eterno y a lo largo de todos los siglos, vivirá:

*Ore legar populi perque omnia saecula fama,
Siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*⁷

En definitiva es una obra que tiene un doble valor poético y mitográfico y que A. Ruiz Elvira⁸ supo definir con precisión:

“La máxima obra mitológica de Ovidio es desde luego las *Metamorfosis*, tanto por su plan y contenido, como por haber sido para los siglos de Occidente el más espléndido y popular manual de mitología, en el que han bebido directamente las legiones de artistas, que en la pintura, escultura y música tanto o más que en la literatura han producido la inmensidad de obras mitológicas que constituyen buena parte del tesoro artístico de Europa. Y al mismo tiempo que la máxima obra mitográfica, son también las *Metamorfosis* la obra que nunca, ni aún en las épocas que menos han apreciado a Ovidio, ha dejado de ser generalmente estimada como su obra más perfecta y de mayor aliento. ¡La más mitográfica es también la más poética!”.

1.3 Pervivencia de las *Metamorfosis*

Las *Metamorfosis* de Ovidio ha sido la obra más divulgada y la que ha pervivido a lo largo de todos los siglos, como vaticinó el mismo poeta, por ser atractiva en su contenido, variada en su temática, humana en la actuación de los personajes que aparecen en la escena, atemporal y ejemplarizante en los mitos relatados.

Ovidio ha sido uno de los poetas más importantes como fuente literaria para la materia mitológica, sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco. Sin

⁶ Cf. Allen (2002) pp. 341-351. Llewellyn (1988), al referirse a la relación de los artistas con los textos, nos dice (p. 152) que la adaptación del texto de un medio a otro exige un proceso de reinvención y que muchos pintores y escultores llegan a ser poetas.

⁷ Cf. Ovidio, *Met.* XV 878 s.: “Seré leído por la voz del pueblo y, gracias a la fama, a lo largo de todos los siglos, si algo de verdad tienen los presagios de los poetas, viviré”.

⁸ Cf. Ovidio, *Met.* vol. I, p. XII.

embargo, a pesar de la influencia que ha ejercido esta obra, únicamente mencionaré algunas de las obras y de los autores más destacados que se han inspirado en ella.

Muchos poetas clásicos se inspiraron en sus obras como Séneca, Marcial, Juvenal, Estacio, Claudiano y Ausonio. Los padres de la Iglesia consideraron este poema como el mayor exponente del espíritu pagano, aunque muchos escritores cristianos como Arnobio, San Agustín, Lactancio y otros fueron deudores de Ovidio, ya que se formaron leyendo sus obras.

Clemente de Alejandría estableció un parentesco entre muchas figuras de la fábula pagana y los acontecimientos del Nuevo Testamento. La alegorización de los mitos favoreció la conciliación de la doctrina sagrada y de las letras profanas y contribuyó a que los dioses y héroes paganos estuvieran presentes a lo largo de la Edad Media, aunque cristianizados y moralizados.

Prudencio es llamado el Ovidio cristiano por la alegorización del mito de Orfeo. Lactancio Plácido en sus *Narraciones de las fábulas* resumió en prosa las fábulas ovidianas y en Boecio también tenemos ecos de este poeta.

En los siglos XII y XIII, llamado *aetas ovidiana*, encontramos las *Allegoriae* de Arnulfo de Orleáns y los *Integumenta* de Juan de Garlandia que tratan de conciliar la mitología pagana con la enseñanza cristiana.

Estas dos obras aparecen recogidas en las *Allegoriae* de Giovanni del Virgilio y en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio (s. XIII). Las *Metamorfosis* del sulmonés son la fuente principal de conocimiento mitológico y la autoridad de Ovidio, en lo referente a la teología de los gentiles, es comparable a la de los autores de la Biblia.

Pero los ejemplos más claros de moralización de la obra de Ovidio, son el poema anónimo *L'Ovide Moralisé* (s. XIII/XIV) y el *Ovidius Moralizatus* de Pierre Berquire (s. XIV).

La Edad Media busca en las fábulas paganas una enseñanza moral y las estudia a la luz del cristianismo. El Renacimiento destierra la alegoría y valora la Antigüedad, busca los goces sensuales y estéticos de los mitos.

Contamos con fuentes mitográficas modernas, que adaptaron los temas ovidianos como hizo Boccaccio (s. XIV) en la *Genealogía de los dioses paganos*, y Alonso de Madrigal el Tostado (s. XV) en su *Tratado de los dioses de la Gentilidad*.

En el siglo XVI Natale Conti escribe sus *Mythologiae* y reconoce la utilidad de las fábulas utilizadas a modo de ejemplo.

La obra del sulmonés fue la obra más leída y utilizada por quienes escribían emblemas como Alciato, que influyó en el manual de Cartari.

Durante este siglo, el texto de Ovidio se traduce al castellano por Jorge de Bustamante, cuya primera edición (Amberes 1545) en prosa muy amplificada tuvo una gran difusión; no incluye apéndice de moralizaciones, pero en su prólogo dice que en estas fábulas se puede leer su escondida moralidad y su provechosa doctrina. Es la más popular y la que más difusión ha tenido, en muchos casos amplía el contenido ovidiano, para que el lector entienda mejor el mito, como sucede en Dánae, al que Ovidio hace únicamente referencia en dos versos⁹.

Sigue la traducción de A. Pérez Sigler (Salamanca 1580), libre, amplificada y con explicación alegórica; poco después Felipe Mey (Tarragona 1586), la traduce en verso y bastante ajustada al texto ovidiano, pero sólo los siete primeros libros, y finalmente Sánchez de Viana (Valladolid 1589) traduce también en verso y fiel al original latino. Esta traducción influyó en muchos poetas posteriores y está acompañada de comentarios y explicaciones eruditas.

En España circularon algunas traducciones italianas que influyeron en nuestros traductores, hay investigaciones que demuestran que la de Giovanni Bosignori, escrita en 1370 y publicada en Venecia 1497, fue utilizada por Bustamante. Las otras traducciones siguen muy de cerca la italiana de Ludovico Dolce (1553) y la de G. Andrea dell'Anguillara (1561), con anotaciones de J. Orologgi. Esta última es la más conocida en España como prueban la existencia de muchos ejemplares de esta traducción.

Es importante saber que las ediciones ilustradas influyeron mucho en los pintores, la primera edición ilustrada de las *Metamorfosis* fue la edición de Brujas de 1484 de escaso valor artístico, que fue reelaborada en la *Bible des poètes* de Antoine Vérard de 1493, pero la que realmente ha servido de modelo es la que aparece en Lyon en 1557, en la imprenta de Jean de Tournes, *La metamorphose d'Ovide figureé*, que va acompañada de ciento setenta y ocho xilografías realizadas por el francés Bernard Salomón¹⁰, que sirvieron de modelo a pintores y ceramistas y fueron copiadas por el alemán Virgil Solis, formado en el estudio de Durero, para embellecer la única edición ilustrada de Pérez de Bustamante, publicada en Amberes, en 1595. Esta traducción fue muy utilizada por los poetas del siglo XVI para componer sus fábulas de tema mitológico.

⁹ R. Schevill (1971), p.159

¹⁰ Alpers, S. (1971), pp. 78 dice expresamente: "In most cases, Ruben's pictorial sources for the mythological scenes in the series were woodcuts and engravings in illustrated editions of the *Metamorphoses*". Más adelante, se afirma que la edición de las *Metamorphoseon libri* XV de Leipzig (1582), ilustrada por B. Salomón, le sirvió de inspiración

La edición de Dolce en 1553 cuenta con noventa y cuatro ilustraciones y se sabe que Velázquez tenía un ejemplar en su biblioteca. La edición de Anguillara solamente tiene quince ilustraciones, una al comienzo de cada libro en la que están representados todos los mitos del libro; en cambio, la de Sánchez de Viana que también tiene una única ilustración en cada libro, no ilustra todos los mitos de cada uno de los libros.

Alpers, en su capítulo¹¹ sobre la tradición del Ovidio ilustrado y los bocetos de Rubens para la Torre de la Parada, nos dice que en este pintor influyeron mucho los grabados de B. Salomón, de la edición de las *Metamorfosis*, Leipzig, (1582).

Contamos con la obra de M. G. Simeón, *La vita et Metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'Epigrammi* en 1584, quien encerró los mitos más significativo de las *Metamorfosis* en una octava real, cuyo contenido además es objeto de una ilustración que se asocia al texto.

Debemos destacar la importancia de Antonio Tempesta (1555-1630), pintor y grabador florentino que ilustró muchas obras de tema religioso, pero que en 1606 ilustró con 150 grabados los quince libros de *Metamorfosis*, tomando como modelo las ilustraciones de Salomón.

Las ediciones de la obra ovidiana del **siglo XVI**, adornadas con ilustraciones, ejercen una gran influencia en pintores y escultores, ello ha contribuido a que se la llame la *Aetas Metamorphoseos*.

Hay ecos de los mitos en el famoso soneto XIII de Garcilaso de la Vega, dedicado a Dafne, en varios sonetos de Juan de Arquiyo y en las compilaciones de romances como en el *Cancionero General* de Hernándo del Castillo, con un hermoso *Romance a la muerte de Adonis*; en el de *Flor de enamorados* de Juan de Linares con el *Romance de Píramo y Tisbe* o el *Cancionero* de Juan de la Cueva, *Coro Febeo de romances historiales*, con el *Romance de Andrómeda* y *La contienda de Ajax Telamón* y *Ulises por las armas de Aquiles*. Este mismo tema fue tratado en una fábula por Hernándo de Acuña. Lomas Cantoral escribió dos fábulas *Amores y muerte de Adonis* y *La desastrosa historia de Céfalos y Procris* que recibieron el elogio de Cervantes.

Jorge de Montemayor publica en su *Cancionero* de 1554 la *Fábula de Céfalos y Procris*, Luis Barahona de Soto la de *Vertumno y Pomona* de gran belleza y espíritu renacentista, Cristóbal de Castillejo la *Fábula de Acteón* con intención moralizante, la de *Píramo y Tisbe* y la de *Polifemo* y Quevedo compuso en su juventud la *Fábula de Apolo y Dafne*, aunque en gran parte de su obra se mantienen vivos los ecos clásicos.

¹¹ Alpers (1971), pp. 78-100.

En el siglo XVII podemos llamarlo con buen criterio el Siglo de Oro de las *Metamorfosis* en la literatura y el arte en España, contamos con la *Fábula de Acis y Galatea* de Luis Carrillo y Sotomayor, de tono renacentista que se publicó póstumamente en 1613, dedicada al Conde de Niebla, al que también Luis de Góngora dedicó su *Polifemo*, donde sienta las bases del culteranismo. Este poeta también compuso la *Fábula de Píramo y Tisbe*, en tono burlesco, con abundantes metáforas, sintaxis complicada, ingeniosa comicidad y en un tono tan elevado que está a la altura de su *Polifemo*.

Sigue el modelo gongorino Anastasio Pantaleón de Ribera, con las *Fábulas de Prosérpina, Europa y Alfeo y Aretusa*. Castillo Solórzano en *Donaires del Parnaso* publica la *Fábula de Polifemo* (en la que hace una parodia del *Polifemo* de Góngora), la *Fábula de Acteón*, la *Fábula de Marte, Venus y Adonis, Pan y Siringe*. Polo de Medina compuso una fábula burlesca *Apolo y Dafne* que llegó a ser muy valorada.

Díez y Foncalda recreó en tono culto la *Fábula de Júpiter y Dánae* y en tono burlesco el tema de *Júpiter y Asteria, Cenea y Neptuno y Venus y Marte*.

En *El Quijote* de Cervantes hay ecos ovidianos (capítulos XII-XIV y XXXIII-XXXV de la primera parte) que hacen referencia, el primero al mito de Ifis y Anaxárete y, el segundo a Céfalo y Procris.

Manuel de Gallegos con su magnífica fábula *La Gigantomaquia*, dividida en cinco libros, de tradición renacentista e influenciada por sus modelos Camoens y Góngora, nos ha legado un magnífico poema épico.

Tirso de Molina en *Deleitar aprovechando* recuerda el tema de Mirra, Venus y Adonis y Píramo y Tisbe. Contamos con una buena recreación de la *Fábula de Mirra* escrita por Valentín de Céspedes.

Salazar y Torres siguiendo el modelo culterano escribe la *Fábula de Venus y Adonis* y compone una comedia mitológica *El amor más desgraciado*, sobre el mito de Céfalo y Procris. Es importante recordar la *Fábula de Faetón* del conde de Villamediana.

Miguel de Barrios en *Flor de Apolo* incluye romances mitológicos burlescos, *A Polifemo y Galatea, A Júpiter y Calisto, A la Fábula de Vulcano y Venus, a la Fábula de Adonis y Venus* y un poema a *Narciso y Eco*.

Nuestro gran poeta Lope de Vega también presta atención a la materia mitológica, con sus sonetos, fábulas y comedias mitológicas. En su fábula *La Filomena* recrea, en la primera parte, el mito de Tereo y Progne; *La Andrómeda* narra el mito de Perseo con muchas ampliaciones; *La rosa blanca* recuerda la historia de Venus y Adonis; *La Circe* recrea el tema de Polifemo, Acis y Galatea y en *El Laurel de Apolo* introduce la fábula, *El Baño de Diana*.

Este poeta escribe comedias mitológicas, entre 1599-1632, *Adonis y Venus*, llamada por el autor *El premio de la hermosura, El Perseo y la bella*

Andrómeda, *El vellocino de oro* que fue representada en Aranjuez con motivo del cumpleaños de Felipe IV en 1622. *La bella Aurora*, mito de Céfalos y Procris, *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme* que recrea la historia de Orfeo y Eurídice y *El amor enamorado* es la última de sus obras.

Todas estas comedias no fueron representadas en la corte, pero todas ellas fueron publicadas por Marcelino Menéndez Pelayo en el tomo VI de *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, Madrid 1890-1913 y más tarde en el tomo 190 de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid 1966.

Calderón de la Barca escribió veintiuna comedias y zarzuelas de tema mitológico entre 1652-1661, pero conservamos diecinueve de las cuales solamente siguen el texto de Ovidio nueve comedias que fueron escritas y estrenadas después de haber sido ordenado sacerdote, es decir en los últimos treinta años de su vida, al igual que los Autos Sacramentales (1634-1680), en los que reescribe alegóricamente algunos mitos que ya había tratado como comedias (*El laberinto del mundo*, *El divino Orfeo*, *El divino Jasón*, *Andrómeda* y *Perseo* y *Los encantos de la culpa*).

La mitología en la obra de Calderón es un pretexto para el lirismo o la velada alegoría, se sirve de la idea capital del asunto mítico e intenta recrear lo esencial del mismo. Según Valbuena Prat¹² a Calderón se le puede considerar el verdadero creador de esta comedia mitológica por haber sabido aunar espectáculo, poesía y música.

Todas estas obras mitológicas fueron escritas para la corte, para las celebraciones reales, la primera fue *La fiera, el rayo y la piedra* que recoge el mito de Añaxárete y el de Pigmalión, siguieron *Las fortunas de Andrómeda* y *Perseo*, *El laurel de Apolo* que es una verdadera zarzuela, parte representada y parte cantada. *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* están totalmente cantadas, como óperas; *Eco* y *Narciso* de tono bucólico y con un valor simbólico al representar Narciso la vanagloria y la idolatría; *Apolo* y *Clímene*; la fábula burlesca *Céfalo y Procris* y *El hijo del Sol*, *Faetón*. Esta última, tiene muy en cuenta el libro II, cap. XVIII de la obra de Pérez de Moya para presentar a Faetón como símbolo del orgullo y de la ambición humana.

¹² Refiriéndose a los dramas mitológicos dice. “Han sido generalmente tratadas con escasa atención o desdén y es preciso, reaccionando y buscando al verdadero Calderón, colocarlas en un puesto de honor. Riqueza formal, arquitectura dramática, ideas y musicalidad realzan un género original y nuevo, del que puede considerarse a Calderón como el verdadero creador, y que se aproximan al mundo musical de los siglos siguientes”, (1974), pp. 330 s.

En su obra influyeron los manuales mitológicos de Vincenzo Cartari, Boccaccio, Conti y Baltasar de Vitoria.

En la poesía dramática tenemos otros representantes de menor importancia, pero con temas que recuerdan los mitos ovidianos como Juan Bautista Diamante con sus comedias *Júpiter y Sémele*, *Alfeo y Aretusa* y *Lides de amor y desdén*; Melchor Fernández de León con *Ícaro y Dédalo*; Antonio Zamora, *Todo lo vence el amor*; José de Cañizares, *La hazaña mayor de Alcides* y Luís de Ulloa y Pereira con su comedia *Pico y Canente*.

En el siglo XVIII los mitos ovidianos se recrean con menor profusión y amplitud, imitando a los grandes poetas del XVII. El conde de Torrepalma compone un poema culto *El Deucalión*, siguiendo con cierta fidelidad la narración ovidiana.

José Antonio Porcel escribió la *Fábula de Alfeo y Aretusa* y sobre el tema de *Adonis* cuatro Églogas, en las que también se recuerdan los mitos de Ifis-Anaxarte y Céfalo-Procris. El duque de Rivas en sus *Poesías* publica una Égloga *Adelfa*, en la que hay ecos del mito de Polifemo y Galatea.

Contamos con una fábula burlesca anónima que recrea el tema *Apolo y Coronis* que no había sido tratado hasta el momento y la fábula burlesca de Diego Rejón de Silva, *Céfalo y Procris*. Pedro Silvestre compuso un poema épico-burlesco *La Prosérpina* y *El Orpheo* que se considera como una parodia del de Jáuregui. También escribió romances mitológicos como *Faetonte*, *Dánae* y *El Narciso*.

Dentro de esta corriente burlesca Nieto de Molina (1764) publica su *Fabulero*, recreando la *Fábula de Apolo y Dafne*, *El Polifemo*, *Júpiter y Europa* y *Alfeo y Aretusa* en tono burlesco y sin prestancia literaria.

En el siglo XIX la temática mítica pierde todo su apogeo de años anteriores y Martínez de la Rosa reúne una serie de romances bajo el título de *Venus y los amores*, de todos ellos *La muerte de Adonis* hace referencia a las *Metamorfosis*.

Rubén Darío en el *Diálogo de una mañana de Año Nuevo* recuerda el mito de Atalanta y este tema también lo recuerda en un poema titulado *Envío de Atalanta* y en *Cantos de vida y esperanza* en el que se incluye un poema titulado *Ofrenda*.

En el siglo XX la generación del 27 se muestra abierta y receptora de gran cantidad de mitos de raíz ovidiana¹³.

¹³ Ortega Garrido (2012) hace un magnífico análisis de estos poetas, pp. 287-524.

Federico García Lorca consideraba que en las *Metamorfosis* estaba toda la mitología clásica y hay recuerdos de estos temas en su *Libro de poemas*, *Poeta en New York*, *Canciones*, *Romancero gitano*.

Gerardo Diego sentía admiración hacia Ovidio, como demuestra en su “Homenaje a Ovidio”, incluido en *Biografía incompleta*; asimismo Jorge Guillén con su poemario *Homenaje* y en *Cántico*; Pedro Salinas en *Largo lamento* aludiendo al mito de Narciso; Luis Cernuda con su *Historial de un libro*, en *Ocnos* y en “Luis de Baviera escucha a Lohengrin” de *Desolación de la Quimera*, donde el tema de Narciso está muy presente y Rosa Chacel con su poema Narciso en *Héroes*.

Estas recreaciones distan mucho de las que los poetas del XVII recrean pero se recuerdan los mitos de Narciso, Apolo y Dafne, Ícaro, Acteón y Diana, Orfeo, Teseo y Ariadna, Hipómenes y Atalanta, Venus y Adonis, Faetón, Marsias, Prosérpina, Ifis y Anaxárete para que su vigencia siga permaneciendo en la literatura.

Rafael Alberti en los poemas incluidos en *El matador* y en *Versos sueltos de cada día* hay ecos ovidianos y, se sorprendió al ver los mitos clásicos en las pinturas del Museo del Prado como recuerda en *La arboleda perdida* y en su poemario *A la pintura*, del que recordamos estos versos llenos de asombro y admiración:

Cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado,
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta,
y que Venus fue nácar y jazmín transparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente!

La novela de José Manuel Laffón (1978), *Atalanta* que traslada el mito a un entorno contemporáneo, dotándolo de símbolos y claves actuales.

Juan Carlos Benavente (1989) escribe un poema titulado *Metamorfosis de Adonis*, incluido en *El desorden de la naturaleza*, quien fascinado por la lectura de las *Metamorfosis*, se sirvió de esta fábula para crear imágenes poéticas y construir un lenguaje propio.

Antonio Aledo (1991) en *Recuerdos del jardín de las Hespérides* incluye el poema *Atalanta e Hipómenes en carrera*. José Lezama (1988) en su *Antología Poética* incluye un poema *Muerte de Narciso*.

Luis Alberto de Cuenca (2001) en su poemario *Mitologías*. Jaime Siles (1990), en *Semáforos semáforos* recrea el tema de Acis y Galatea.

Vicente Cristóbal (2007) en su poemario *Silva Mitológica* recrea un buen número de mitos como el de *Prosérpina*, *Acteón*, *Orfeo* *Perseo* y *Andrómeda*, *Polifemo* y *Galatea*, *Narciso* y *Europa*. De este último mito son, precisamente, los versos que ofrecemos:

Toro en la sal, princesa entre los peces,
Sendero de narcisos por la arena,
Himno nupcial de un coro de nereidas,
Bramidos casi azules,
Mirada larga en tus amigas fieles,
Imposible es la roca de tus padres,
Perdidos tus hermanos tras la huella.¹⁴

Esta obra, *Las Metamorfosis*, que ha inspirado a tantos pintores y poetas es igualmente atractiva e interesante para el que quiera acercarse a la mitología clásica, si tenemos en cuenta la valoración que de ella hace Ruiz de Elvira¹⁵:

“Las *Metamorfosis* son los cuentos del hombre adulto, con toda la adherencia de los cuentos infantiles y con toda la grandeza y dignidad de la alta poesía, con toda la profundidad del drama o de la novela más desarrollada, pero, al mismo tiempo, con una facilidad que dispensa al lector del esfuerzo de comprensión que muchas de esas obras requieren. Frente a la desnudez del cuento, que con tanta frecuencia deja los sentimientos al azar de su despertar en el lector, estos cuentos tienen una concentración emotiva que es la que el autor quiere, y se hacen así profundamente caros al lector”.

¹⁴ Cf. Cristóbal López (2007), p. 24.

¹⁵ Cf. Ruiz de Elvira (1969), p. 128.

2. HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

Durante el reinado de Carlos III, en 1785, se le encarga al arquitecto Juan de Villanueva proyectar, en el Prado de San Jerónimo de Madrid, la Academia de las Ciencias, en la que estuviesen presentes gabinetes de ciencias naturales, laboratorios, herbolarios y a su lado el jardín botánico.

El primer proyecto de Juan de Villanueva fue rechazado por Carlos III¹⁶. Más adelante, presentó un segundo proyecto que aprobó Carlos IV, con una cuidada maqueta del edificio acompañada de una memoria en la que se explicaban, no sólo las características del edificio, sino los valores pedagógicos del Museo de Ciencias. La construcción se prolongó hasta 1808 y junto con el Palacio del Buen Retiro fue utilizado por las tropas francesas, como acuartelamiento.

Tras los intentos de algunas personalidades, como Antón Rafael Mengs, pintor de Cámara de Carlos III, y Mariano Luis de Urquijo, ministro de Carlos IV, secretario de Estado entre 1798 y 1800 y asesor cultural de José Bonaparte, de crear un Museo de Pintura con las colecciones reales, se tuvo que esperar la vuelta de Fernando VII «El Deseado», en 1814, quien hizo suya la iniciativa de los estamentos cultos e ilustrados de la sociedad española, a instancias de la Real Academia de Bellas Artes, para llevar a cabo el proyecto de la creación del Museo.

En un primer momento el rey decide que se instale en el Palacio de Buenavista (hoy Cuartel General del Ejército), pero por la costosa restauración del edificio se aconseja al rey la conveniencia de que se elija el edificio destinado al Museo de la Ciencia, en el Paseo del Prado.

Tras algunos contratiempos, Fernando VII decide montar una de las más importantes pinacotecas de Europa, gracias al apoyo y el entusiasmo de su esposa Isabel de Braganza. Tras el fallecimiento de ésta y la llegada a España de la nueva esposa María Josefa Amelia, hija del rey de Sajonia y Polonia, se sugiere que para una mayor gloria de la Corona Española se debían exponer las antiguas colecciones reales en el edificio que fuese considerado Museo Real de Pintura y Escultura.

El Museo se inauguró el 19 de noviembre de 1819 y, a instancias de la princesa de Sajonia y esposa de Fernando VII, el pintor Bernardo López perpetuó en un cuadro a Isabel de Braganza, como fundadora de la Pinacoteca Nacional.

¹⁶ Es muy interesante la información ofrecida por J. S. Buendía en “La historia del Museo del Prado y de las colecciones”, El Prado, (1994), pp. 16-29.

La puerta principal del Museo está presidida por la estatua de Velázquez, se decoró con una composición alegórica en la que Fernando VII aparece como protector de las Ciencias, las Artes y la Técnica, representadas por figuras simbólicas en torno al trono regio. Detrás del monarca se encuentran dioses de la mitología clásica, Atenea, Apolo, Mercurio y Neptuno, apoyando con su presencia la magnanimidad real.

La dirección del Museo fue encomendada al Marqués de Santa Cruz, que solicitó un inventario del Palacio Nuevo de Oriente y de las Casas Reales, para establecer una política de adquisiciones.

A partir de este momento, se suceden en el cargo personalidades relevantes de la cultura, como el Duque de Ariza y el Duque de Híjar, quienes aconsejados por pintores como Vicente López, Goya y Juan Antonio Ribera, intentan revisar las colecciones reales y traer al Prado lo más interesante y selecto de las mismas .

Asimismo, se reclaman a la Real Academia de Bellas Artes, en 1827, los cuadros de desnudos que habían sido reunidos por Carlos I, Felipe II y Felipe IV, que estuvieron a punto de ser destruidos por las presiones del confesor de Carlos III, Fray Joaquín de Eleta, y que se salvaron gracias a la intervención del Marqués de Santa Cruz, consiliario de la Academia. Estos cuadros hoy constituyen una buena parte de las pinturas de tema mitológico.

Tras el fallecimiento de Fernando VII, su hija Isabel II aconseja a su hermana Luisa Fernanda que renuncie a sus derechos sobre las pinturas, que pasan a ser propiedad privada de la Reina y en 1865 pasan definitivamente al patrimonio de la Corona.

Tras la revolución de 1868 el Museo se nacionalizó y se llamó Museo Nacional del Prado, nombre que Alfonso XIII sancionó con un Real Decreto en 1920. A partir de este momento la Pinacoteca sufrió diversos avatares, recibiendo algunas colecciones que enriquecieron sus fondos

La Guerra Civil obliga a cerrar el Museo el 30 de agosto de 1936 hasta el 7 de julio de 1939. El Prado sufre y para salvaguardar sus tesoros, éstos se enviaron a distintos lugares, alejados del frente, a Valencia y a Suiza. Más tarde, estas obras de arte volvieron a Madrid.

Con el paso del tiempo y los cambios que se habían producido, las personas que estaban al frente del Museo se dieron cuenta de que era necesaria una nueva orientación, para la conservación y exposición de los tesoros de esta Pinacoteca,

Al considerar que debía convertirse en un centro de difusión cultural, educacional e investigadora, pensaron que era necesario que los gastos corrieran a cargo del presupuesto estatal y de esa forma ofrecer a los ciudadanos españoles un espacio de cultura, ocio y aprendizaje.

Para llevar a cabo estos objetivos era necesaria la remodelación del edificio y su ampliación. Por esta razón, se añadieron nuevas salas, se cubrieron los patios traseros para ser utilizados y en 1980 se incorporó el Casón del Buen Retiro y más tarde entre 1985 y 1989 el Palacio de Villahermosa.

La última ampliación se ha llevado a cabo por el destacado arquitecto Rafael Moneo Vallés en el espacio que media entre la fachada posterior del Museo y el claustro de la Iglesia de los Jerónimos, cuya inauguración tuvo lugar el 30 de octubre de 2007.

3. COLECCIONES REALES

Este Museo ofrece una fabulosa colección de pinturas forjadas a lo largo de varios siglos, por dos dinastías europeas los Austrias y los Borbones que debido a la admiración que sintieron por las artes y, muy especialmente, por la pintura fueron formando las Colecciones Reales que desde Carlos I se fueron transmitiendo a sus sucesores, como le sucedió a Felipe II que fue el primer monarca español que heredó la colección artística de su padre con valiosos Tizianos y además los bienes de su tía María de Austria.

Los monarcas españoles fueron incrementando su patrimonio artístico con obras de gran valor. El amor a la pintura de Carlos I (1519-1556) y de Felipe II (1556-1598) aportó a las colecciones españolas el interés por los maestros del Renacimiento italiano.

Felipe II se interesó para decorar El Escorial por la pintura de los maestros flamencos del siglo XVI, con los que se mantenían lazos muy estrechos, hizo compras, encargos, regalos y heredó valiosos lienzos de su tía María de Hungría, pinturas que en su mayoría pasaron al Prado. Tiziano fue uno de sus pintores favoritos que le pintó una serie de poesías tomando como tema las *Metamorfosis* de Ovidio y que tal vez estos lienzos del pintor italiano inspiraron los versos de Alberti:

Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana,
fue Adonis y fue Baco, fue Cupido;
la cortesana azul mar veneciana,
el ceñidor de Venus desceñido,
la bucólica plástica suprema.
Fue a toda luz, a toda voz el tema.
¡Oh juventud! Tu nombre es el Tiziano,
Tu música, su fuente calurosa.

Ya en tiempos de Felipe III (1578-1621), Rubens visitó la Corte de Valladolid en 1603 y realizó retratos y obras de tema religioso. Se interesó muy especialmente por los cuadros de Tiziano¹⁷ al que copia y como experto pintor supo captar el sentimiento de sus personajes e inspirarse en alguno de sus lienzos.

Felipe IV (1605-1665) se convirtió en un apasionado mecenas, fue el gran coleccionista de arte flamenco y el verdadero artífice de la colección flamenca del Museo del Prado. Heredó la colección de sus abuelos, la incrementó hasta

¹⁷ Cf. Rafael Alberti (2003), poema 12.

límites desconocidos en su época y contó con los mejores pintores del momento: Velázquez y Rubens¹⁸. A este último le encargó una colección de pinturas basada en las *Metamorfosis* de Ovidio, dedicada a temas amorosos, paisajísticos y de caza. El taller de Rubens y sus colaboradores flamencos, como Jan Cossiers, Jacob Peter Gowy, Jordaens, entre otros, produjeron muchas obras para Felipe IV. Fue tanta la admiración de este monarca por este pintor, que a su muerte compró su colección privada.

Rubens fue uno de los pintores más importantes de temas mitológicos, ignora la interpretación filosófica de las historias ovidianas, a diferencia de Poussin, y su originalidad reside en redescubrir el espíritu propio de Ovidio, como una narración humana¹⁹.

Zurbarán, gracias a la amistad de Velázquez, recibió de Felipe IV el encargo de pintar diez lienzos que narrasen las hazañas de Hércules, para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

En el siglo XVIII con la instauración de la dinastía de los Borbones se produjo un cambio en las adquisiciones de obras de arte, no se interrumpió el mecenazgo que habían ejercido los Austrias, ya que también los pintores flamencos gozaron del favor de los nuevos monarcas. Felipe V (1683-1746) y su segunda esposa Isabel de Farnesio empezaron a construir el Palacio Real, el Palacio de la Granja de San Ildefonso y la Fundación de la Academia de San Fernando. Todos estos edificios fueron decorados con pinturas de anteriores colecciones y con obras de nuevos pintores que aportaron novedad y originalidad en sus temas.

Los monarcas españoles fueron incrementando su patrimonio artístico con obras de gran valor, aunque algunas de ellas se perdieron en el incendio del Palacio del Pardo en 1604, la Torre de la Parada en 1714 y el Real Alcázar de Madrid en 1734.

Colección de los Duques de Pastrana

María Dionisia Vives y Zires, condesa de Cuba y duquesa viuda de Pastrana, al haber estado casada con don Manuel Álvarez de Toledo Lasparre, XII duque de Pastrana, donó al Museo del Prado en 1889 más de doscientas obras de arte.

¹⁸ Lope de Vega en su poemario *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* al referirse a Rubens lo llama el poeta de los ojos.

¹⁹ Cf. Allen (2002) p. 365.

La casa nobiliaria de Pastrana²⁰ se unió a la del Infantado en 1630 al contraer matrimonio Rodrigo de Silva y Mendoza, 2º duque de Pastrana (1598-1673), con Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, 8ª duquesa del Infantado (1616-1686), quien en 1668 heredaría también el ducado de Lerma.

Estas casas nobiliarias reunieron en sus palacios una excelente colección de pintura rubeniana de tema mitológico, inspirada en las fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio y cuyo número de bocetos varió según los catálogos. En 1841 estas dos casas nobiliarias se separaron, al morir soltero Pedro Alcántara de Toledo y Silva, 9º duque de Pastrana, pero hasta 1852 la colección de pintura era conocida como «colección del Infantado». Esta valiosa colección sufrió diversos avatares que ocasionaron que sus piezas pasaran a otros poseedores y salieran de España.

La colección artística de Pastrana se conoce por el catalogo elaborado por Vicente Poleró, pintor y restaurador del Museo del Prado, en 1868, en el que da noticia de los veinte bocetos que salieron de ella entre 1856 y 1868 y los que abandonaron la colección después de 1868 y antes de 1889, fecha de la donación de la Duquesa viuda de Pastrana al Museo del Prado.

Las obras más valiosas de la donación Pastrana son los doce bocetos realizados por P.P. Rubens, en 1636, para los cuadros que decorarían la Torre de la Parada. Los bocetos son de tema mitológico tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio y fueron realizados por Cornelis de Vos, Cossiers, Erasmus Quellinus, Jordaens y Peter Symons.

Tres son copias del siglo XVIII, mientras que los nueve restantes son originales.

²⁰ Posada Kubissa (2003) ofrece una excelente información sobre la colección Pastrana-Infantado, pp.24-40.

4. SITIOS REALES

En el siglo XVII los sitios reales que más destacaron por su decoración pictórica, fueron El Real Alcázar de Madrid, La Torre de la Parada y El Palacio del Buen Retiro, que nos permiten centrar el tema de los mitos de las *Metamorfosis*, en las pinturas que conforman gran parte del valioso patrimonio, que se exponen en las salas del Museo del Prado.

El Real Alcázar de Madrid fue residencia de los monarcas españoles desde Carlos I hasta Felipe V. Es una de las más importantes construcciones de Madrid de los siglos XVI y XVII.

El desaparecido Alcázar estuvo situado en el lugar donde actualmente se erige el Palacio Real de Oriente de Madrid. En el siglo IX fue fortaleza musulmana y en el siglo XVI se convirtió en Palacio Real de acuerdo a la elección de Madrid como capital del Imperio Español, sin embargo siguió conservando su denominación de Alcázar.

Fue ampliado en 1537 por encargo de Carlos I, pero su aspecto exterior corresponde a las obras realizadas en 1636, por el arquitecto Juan Gómez de Mora, por encargo de Felipe IV.

Su hijo Felipe II continuó con la ampliación del Palacio, siendo dirigidas las obras por Gaspar de la Vega, cuando el monarca decidió establecer la Corte de forma permanente en Madrid. Puso especial interés en la decoración de las salas, con cuadros de pintores y artistas llegados de los Países Bajos, Italia y Francia, especialmente a partir de 1561 hasta 1598, Durante su reinado el Alcázar se convirtió definitivamente en el Palacio Real y en la sede de la Monarquía.

Felipe III y Carlos II fueron haciendo sucesivas reformas y Felipe IV rehusó habitar en el Alcázar y mandó construir un segundo palacio llamado El Palacio del Buen Retiro.

Felipe V inicia el reinado y no sintiendo especial interés por vivir en el Alcázar, cuando celebraba la Nochebuena de 1734 en el Palacio del Pardo, se incendia el Alcázar, hecho que propicia la construcción del actual Palacio Real. A consecuencia de este trágico suceso, se perdieron muchos de sus tesoros artísticos, unos 500 cuadros, aunque algunos se salvaron como *Las Meninas* de Velázquez.

La Torre de la Parada fue un pabellón de caza que, en 1547-1549, Felipe II encargó, cuando todavía era príncipe, al arquitecto Luis de Vega, quien proyectó una construcción en forma de torre en el monte del Pardo, cerca del actual palacio del Pardo. Más tarde Felipe IV, en torno a los años 1635-1640,

encargó al arquitecto Juan Gómez de Mora que llevara a cabo una gran reforma y ampliación del edificio. Fue uno de los principales proyectos arquitectónicos proyectados a iniciativa del joven rey Felipe IV y con el objetivo de que el edificio estuviese decorado con los cuadros de los pintores más importantes relacionados con la corte española, pintores flamencos y españoles.

Se considera como precedente de este pabellón de caza y de recreo, un edificio erigido por Carlos I en Binche (Bélgica), al que el emperador llevó una serie de cuadros de Tiziano que eran piezas mitológicas: *Sísifo*, *Ticio*, *Tántalo*, *Apolo* y *Marsias* y algunos retratos de emperadores.

La pintura flamenca fue muy importante en la corte de Felipe IV, por esta razón el rey, en 1636, pidió a su hermano el Cardenal-Infante, don Fernando, gobernador de los Países Bajos, que le encargase a Pedro Pablo Rubens, genio de la pintura flamenca, conocedor y admirador del mundo clásico, 63 pinturas mitológicas, 41 de estas pinturas seguían los relatos ovidianos de las *Metamorfosis*; 12 recrean mitos no tomados de las *Metamorfosis* o no recreados por Ovidio; escenas de la vida de Hércules; algunas figuras alegóricas y de filósofos como *Heráclito* y *Demócrito* y el resto son pinturas de caza y animales de Frans Snyders.

En la decoración participaron, también, Vicente Carducho con 26 pinturas de tema religioso y Velázquez con cuadros de tema variado y personajes de filósofos y bufones.

A la muerte de Carlos II en 1700 se hizo un inventario y se contabilizaron un total de 170 obras pictóricas, muchas de ellas están hoy día en el Museo del Prado. En 1714 fue destruida casi en su totalidad la Torre de la Parada, por el incendio que provocaron las tropas austriacas en la guerra de Sucesión.

El Palacio del Buen Retiro fue proyectado por el Conde Duque de Olivares en 1629, para homenajear al Rey Felipe IV, que necesitaba un lugar para celebrar todos los acontecimientos de la Corte.

El Palacio fue edificado por los arquitectos Juan Bautista Crescenci responsable del diseño del teatro y jardines, y Alonso de Carbonell de las dependencias y habitaciones. La obra comienza en 1630, pues se trataba de hacer un edificio para recreo, con este motivo se planifican una serie de pabellones, edificios, patios, rodeados de jardines, estanques y fuentes que le diesen una gran suntuosidad. Su ubicación fue al lado de la Iglesia de los Jerónimos de Madrid.

El Palacio era un edificio con el patio principal que estaba rodeado por alas de tres pisos y cuatro torres en los ángulos. Tenía anexos otros tres patios que se denominaban: patio de Carlos I, patio de La Leonera, y patio de Oficios

para el servicio del Palacio. Fue dotado de un alto nivel artístico y ornamental, a la altura del Alcázar de Madrid que era la residencia habitual de la familia real.

En el eje que dividía los patios, se levantó el **Salón de Reinos** donde se efectuaba la recepción de los embajadores y el duque de Olivares ordenó que se decorase con cuadros de los pintores Zurbarán, Carducho, Cajés, Maíno y Pereda. Esta dependencia estaba dedicada a celebrar el poder y la antigüedad de la Casa de Austria española y las importantes victorias militares conseguidas por los ejércitos de Felipe IV, en defensa de la monarquía y de la fe católica. Actualmente se mantiene en pie y ha sido el Museo del Ejército hasta 2010, fecha en la que fue trasladado a Toledo.

Al este del gran patio, se construyeron el Teatro o Coliseo que se estrenó con obras de Lope de Vega y Calderón, y **El Casón del Buen Retiro** o Salón de Baile con frescos de Giordano, anexo al Museo del Prado, que albergó desde los años 1970 la colección de arte del siglo XIX, actualmente se ha adaptado como Centro de Estudios del Museo y donde se encuentra la Biblioteca.

Al mismo tiempo que se levantaba el edificio se crearon los jardines y estanques. El palacio era una segunda residencia²¹ que sólo se utilizaba durante algunas semanas y fue famoso como teatro de las artes y escenario de los deslumbrantes espectáculos con que el monarca hacía ostentación de riqueza, poder y liberalidad, donde se representaban las comedias de tema mitológico de Calderón, que requerían a los mejores escenógrafos como Cosimo Lotti en 1634. En la actualidad es el Jardín del Buen Retiro.

El incendio del Alcázar, en 1734, obligó a utilizar el Palacio del Buen Retiro como residencia real y administrativa. Carlos III traslada en 1764 su residencia al Palacio de Oriente

Durante la Guerra de la Independencia, el ejército francés utilizó el palacio y sus anexos como cuartel general. En 1812 Isabel II intentó restaurarlo, pero debido a su deterioro se decidió demolerlo.

El Palacio Real del Pardo se construyó en el siglo XVI (1547-1558), empezaron y concluyeron las obras con Felipe II, a partir de un edificio primitivo del siglo XV diseñado por Luis de Vega.

Se hicieron reformas y ampliaciones, a partir del siglo XVIII a instancias de Carlos III.

²¹ Cf. J. Brown, en Úbeda de los Cobos (2005), pp. 65-89, ofrece una interesante documentación sobre el teatro de las artes del Palacio del Buen Retiro.

Destaca por su decoración exterior y se incendió en 1604, salvándose el cuadro de *La Venus de El Pardo* de Tiziano, hoy en el Museo del Louvre. En el incendio se quemaron importantes lienzos de la colección pictórica iniciada por Felipe II.

El Palacio de la Quinta del Duque de Arco también conocido como la quinta del Pardo.

Está situado a tres kilómetros de El Pardo, esta finca alberga un palacete, casa de labor, jardines con grupos escultóricos y fuentes. Fue adquirido por el Duque de Arco, Alonso Manrique de Lara, en 1717 cuando era el Alcalde de El Pardo.

Fue donado en el año 1745 a los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio. Dentro del palacio con 15 espacios y rodeado de maravillosos jardines, destacan sus murales de papel pintado, mobiliario, pinturas y alfombras que datan de la época de Fernando VII e Isabel II.

A mediados de los años 30 fue residencia del Presidente del Estado Manuel Azaña y en 1974 el Príncipe Juan Carlos celebraba sus audiencias en este palacete.

El Palacio Real de la Granja de San Ildefonso fue construido por el rey Felipe V de España en 1721, quien encargó al arquitecto Teodoro Ardemans la construcción de este palacio barroco con grandes jardines y fuentes, porque deseaba alejarse del Alcázar.

El palacio que está ubicado en la parte frontal del complejo, consta de patio de Coches y patio de la Herradura. Dispone de Salón Interior, Fuente de las Conchas, Salón de Lacas, Despacho del Reino, Salón del Trono, Comedor Oficial, Salón Cristina de Suecia, Salón de los Espejos, Salón Japonés, Galería de las Estatuas. Siendo de gran interés las bóvedas pintadas al fresco, cuadros de pintores como Amigoni, Rusca, Piani Molinaret, y mobiliario del siglo XVIII y XIX.

Los edificios que están anexos al palacio son la Real Colegiata de la Santísima Trinidad donde está enterrado el rey Felipe V y su segunda esposa Isabel de Farnesio, el Museo de Tapices que exhibe una colección de tapices flamencos en honor del rey Carlos I, siendo los más destacados: el tapiz Fábulas de Ovidio cuando Perseo libera a Andrómeda y el tapiz Historia de Hércules que encadena al can Cerberó, ambos del s XVI. Otros edificios son La Casa de los Oficios y La Casa de las Flores.

Los reales jardines que rodean palacio, son uno de los mejores jardines de Europa del siglo XVIII.

Las fuentes están inspiradas en la mitología clásica, incluyen escenas mitológicas como la Fuente de los Baños de Diana, la Fuente de Latona o las ranas, la Fuente de la Fama, la Fuente de Neptuno, y la Fuente de la Cascada.

El palacio se convirtió en la residencia veraniega de los reyes de España, desde Felipe V hasta Alfonso XIII. Se incendió en 1918, destruyéndose los frescos de varias salas.

El Palacio Real de Aranjuez fue construido por Felipe II que encomendó el proyecto a los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, siendo ampliada la obra por los reyes Fernando VI y Carlos III.

En el cuerpo central del palacio se encuentran las estatuas de los reyes Felipe II, Felipe V y Fernando VI. Entre sus estancias destacamos la Sala de la Reina, el Comedor de Gala, la Habitación de las Pinturas Chinas, el Salón de Porcelana, el Salón del Trono, la Sala de Música, el Dormitorio del Reino, el Salón de Baile, el Salón de Vestir, el Despacho del Rey, y el Oratorio entre otros, siendo decoradas estas estancias con cuadros de los pintores Giordano, Bayeu, Lucas Jordán, F. Snyders, y Carducho.

La Casa del Labrador es un palacio menor que está fuera del recinto, formando parte del Jardín del Príncipe.

Los Jardines de Aranjuez son parques con numerosas fuentes y estatuas, al lado del Palacio Real de Aranjuez y del río Tajo. Son tres estos jardines denominados: Parterre, Isla, y Príncipe.

El Jardín del Parterre fue construido por Felipe V en 1727, destaca además de por sus árboles y flores, por sus tres fuentes: Hércules y Anteo, Ceres, y la de las Nereidas.

El Jardín de la Isla se encuentra al norte del palacio, teniendo sus principales fuentes: Hércules e Hidra, Apolo, Venus, Diana, Baco, y Neptuno.

El Jardín del Príncipe fue construido por Carlos IV en 1772, en el que se encuentran las hermosas fuentes de Narciso, Cisnes, y Apolo.

En 1748 un incendio lo destruyó, siendo reconstruido en el siglo XVIII.

5. *METAMORFOSIS LIBRO I*

Tras el proemio (1-4) anteriormente comentado, se relatan los orígenes y la creación del mundo (5-75) La creación del hombre por obra de Prometeo que modela la tierra hasta darle la figura de los dioses (76-88). Las cuatro edades: Oro (Saturno), en la que sin autoridad y sin ley, por propia iniciativa, se respetaba la lealtad y el bien; Plata (Júpiter), peor que la anterior, la primavera se redujo y aparecieron las cuatro estaciones obligando al hombre a buscar cobijo en las cuevas y en las casas; Bronce, más perversa que la anterior, cruel e inclinada a las armas salvajes, aunque no criminal y la de Hierro en la que desapareció la honradez, la verdad y la buena fe y aparecieron la violencia, los engaños, la inseguridad, las asechanzas y los crímenes.

Los Gigantes intentan apoderarse del Olimpo y fueron castigados por Júpiter (151-162). De la sangre de los Gigantes nace un linaje de hombres despreciador de los dioses. Conociendo Júpiter estas cosas convoca la asamblea de los dioses y les dice que ha castigado a Licaón, transformándole en lobo, por actuar con impiedad (163-252), y que todo el linaje humano va a perecer con el diluvio (253-312). Solamente se salvan del diluvio Deucalión y Pirra, gracias a su piedad hacia las divinidades (313-415).

Después de consultar el oráculo de Temis y siguiendo sus instrucciones, se produce el nacimiento de nuevos hombres y mujeres lanzando los terrones de la Tierra tras de sí. La Tierra crea por sí misma los diferentes animales, entre ellos la temible serpiente Pitón (416-451), abatida por Apolo, quien estableció los juegos Píticos para conmemorar tal hazaña. La mención de que los vencedores en esta competición eran coronadas con las hojas de encina y más tarde con hojas de laurel permite a Ovidio introducir los amores de Apolo hacia Dafne, la persecución y la transformación de la joven en laurel (452-582).

La ausencia de Ínaco en la casa del río Peneo, por la transformación de su hija Dafne, permite introducir el mito de Io forzada por Júpiter (583-624). Io es transformada en vaca, pero mantiene la consciencia de su condición humana; Juno, pensando que su esposo la engaña, le pide que le entregue esa hermosa vaca y a continuación la pone bajo la vigilancia del guardián Argos (625-688). Júpiter compadeciéndose de Io ordenó a su hijo Mercurio que bajase a la tierra y matase a Argos. Él se presenta junto al pastor y le entretiene con su conversación y, dando explicación a la invención de la flauta pastoril, le cuenta el mito de Pan y de la náyade Siringe (689-712). Otro relato de persecución que termina con la transformación de la perseguida en caña.

Argos muere a manos de Mercurio y Juno coloca los cien ojos de Argos en las plumas de su ave el pavo real (713-723). La diosa lanzó una terrible Erinis

para que atormente a su rival Io, quien en su huida llegó a las riberas del río Nilo, donde recupera su figura humana y es honrada como la diosa Isis (724-746).

Se cierra con las palabras de dos jóvenes Épafo, hijo de Io-Júpiter y Faetón hijo de Clímene-Sol. Este último, molesto porque Épafó le negaba la paternidad de su padre el Sol, a pesar de la confirmación de la misma por su madre Clímene, él se encamina al palacio del Sol (747-779), para ratificar la verdadera paternidad.

5.1 Prometeo trayendo el fuego



Jan Cossiers (1600-1671).
Lienzo. 182 x 113 cm.
Nº de catálogo 1464

Este cuadro fue pintado por Jan Cossiers para la Torre de la Parada, tomando como modelo el boceto que realizó Rubens y que se encuentra también en el Museo del Prado con el título de Prometeo, Nº de catálogo 2042. Llegó al Museo del Prado en 1828.

Prometeo es el más célebre de los Titanes, hijo del Titán Iápeto y de la Océánide Clímene y hermano de Epimeteo y de Atlas, primo de Júpiter (Zeus). Prometeo en griego significa el Previsor, el astuto o el Sabio, poseía el don de la profecía por lo que informó a Hércules (Heracles) cómo podría procurarse las manzanas de oro del jardín de las Hespérides.

Es el benefactor del hombre, por eso llega a enfrentarse al mismo Júpiter (Zeus), al robarle la llama del fuego para traerla a los hombres (Hes., *Teog.* 507ss.; Apolod., *Bibl.* I 7,1 e Hig., *Fab.* 144). Por este hecho, Júpiter se enfadó y ordenó a Vulcano (Hefesto) que modelase la efigie de una doncella, para entregársela a Prometeo por esposa, que la rechazó. Los dioses la llamarón Pandora y se casó con Epimeteo. Fue la primera mujer creada para desgracia de los hombres.

Prometeo fue castigado por Júpiter, que lo encadenó con cables de acero en el Cáucaso, enviándole un águila para que le devorase el hígado que se regeneraba constantemente. Hércules cuando pasó por el Cáucaso disparó una flecha al águila y matándola, liberó a Prometeo, Júpiter se alegró por esta hazaña.

Según el texto ovidiano fue el que creó al hombre modelándolo con arcilla, *Met.* I 80-86:

“(Nació el hombre)²² porque la tierra recién creada y separada del alto éter, retenía semillas de su pariente el cielo, el descendiente Iápeto modeló esta tierra, mezclándola con las aguas de lluvia según la imagen de los dioses que todo lo gobiernan, y mientras los demás seres vivos inclinados contemplan la tierra, al hombre le concedió un rostro elevado y le ordenó mirar al cielo, levantar su cara erguida hacia las estrellas”.

La imagen que ilustra el cuadro, hace referencia al Titán como bienhechor de la humanidad, al traer el fuego a la tierra. No representa exactamente el contenido del texto ovidiano, al que sí se ajustan otras ilustraciones como la de Bernardo Salomón llevando en la mano izquierda un ser humano.

²² Ovidio (*Met.* I 78-86), en la creación del hombre, ofrece dos posibilidades, la del demiurgo estoico (*opifex rerum*= el artífice de la naturaleza), o la que fue modelado por Prometeo. Cf. Díaz Padrón (1996), p. 85.

5.2 El Olimpo: Batalla con los Gigantes



Francisco Bayeu y Subías (1734-1795)

Lienzo. 68 x 123 cm.

Nº de catálogo.604

Obra del pintor aragonés Francisco Bayeu, cuñado de Goya, que pintó este boceto en 1764, que serviría de proyecto previo para decorar el techo de la antecámara de los Príncipes de Asturias en el Palacio Real de Madrid.

Es una bella composición de colores suaves, que hace referencia a *Met.* I 151-162. Dominan los azules y blancos que ilustran el tema de la Gigantomaquia, lucha de los dioses del Olimpo contra los Gigantes, hijos de la diosa Gea (la Tierra) y de la sangre de su esposo Urano mutilado por Crono (Saturno), para vengar a los Titanes, Prometeo, Ticio y Atlas, encerrados por Zeus en el Tártaro (Hes., *Teog.* 180 ss.; Hig., *Fab.* 150 y Apolod., *Bibl.* I 6, 1).

En el centro del Olimpo aparece Júpiter (Zeus) lanzando rayos a sus enemigos, a la izquierda Mercurio con las sandalias aladas, un poco más arriba Venus y Baco, más a la derecha Apolo con su carro. Debajo Atenea con el casco y el escudo, más la izquierda Marte con el casco y la espada y Hércules con su clava. Este héroe era necesario para que se cumpliese la condición impuesta por el Destino y poder vencer a los Gigantes, que estaban siendo vencidos por los Olímpicos. Este boceto fue adquirido por Fernando VII para el Museo del Prado.

Los Gigantes están representados por seres de aspecto terrorífico y de gran fortaleza, pero no tienen por piernas cuerpos de serpientes, como se les representaba en la antigüedad. El cuadro ilustraría el contenido de *Met.* I 151-

153: “Y para que no fuese el elevado cielo más seguro que la tierra, dicen que Los Gigantes intentaron poseer el reino celestial y que amontonando los montes los levantaron hasta los elevados astros”.

5.3 La caída de los Gigante



Jacobo Jordaens (1593-1678)

Lienzo. 171 x 285cm.

Nº de catálogo. 1539

Es incierta la autoría de este cuadro que hasta se atribuyó a J. P. Gowy y desde 1963 se atribuye a Jordaens²³. Esta obra pudo ser realizada entre 1636-1638, teniendo como modelo un boceto de Rubens que realizó para la Torre de la Parada.

El lienzo presenta la derrota de los Gigantes²⁴ mito que se inserta en la leyenda de la sucesión que comienza con la Titanomaquia, lucha que mantuvieron los Titanes para ayudar a Crono y derrocar a Zeus (Júpiter), sigue la Gigantomaquia y termina con la Tifonomaquia. Estas tres contiendas libra Zeus para convertirse en el dios supremo. Los Gigantes para acceder al cielo colocaron sobre el monte Pelio el Osa y sobre éste el Olimpo, o bien el Osa sobre el Olimpo y el Pelio sobre el Osa. Júpiter consiguió castigarlos aplastándolos bajo el peso de las rocas que ellos habían colocado para conquistar el Olimpo, como ilustra el contenido de *Met.* I 154-156: “Entonces el padre todopoderoso, lanzando un rayo abatió el Olimpo que hizo caer el

²³ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp. 55 ss. y Díaz Padrón (1996) p. 182.

²⁴ Cf. Apolodoro I 6.

Pelio del Osa que lo sostenía. Mientras los cuerpos feroces yacían cubiertos por su propia mole”.

Los personajes que presenta el cuadro son de gran fortaleza que muestran escorzos, diagonales, violencia, y destrucción y está relatado en *Met.* I 151-162. El boceto de Rubens fue propiedad de los Duques de Osuna y Pastrana hacia 1996. Hoy se conserva en los Musées Royaux de Béaux –Arts de Bruselas (nº 190).

5.4 Júpiter y Licaón



Jan Cossiers (1600-1671).
Lienzo. 120 x 115 cm.
Nº de catálogo 1463

Este cuadro ilustra el tema de la impiedad de Licaón (Hig., *Fab.* 176), que quiso poner a prueba la divinidad de Júpiter dándole a comer carne humana. Júpiter está representado en el lienzo cubierto con un manto de púrpura y coronado por el águila y los rayos, se dirige con rostro amenazante a Licaón que semitransformado en lobo intenta coger un trozo de carne. En el aposento de Júpiter aparece el nombre del pintor: COSSIERS.

Ovidio, en *Met.* I 162-243, cuenta que Júpiter, conociendo la impiedad de Licaón, rey de Arcadia, que ofrecía a los extranjeros carne humana para saber si eran dioses o mortales, se presentó en su reino y cuando comprobó que le servía en el banquete carne humana, lo fulminó con un rayo transformándole en lobo, *Met.* I 236-239: “En pelo se transforma su ropa, en patas sus brazos,

se convierte en lobo y conserva trazas de su antigua figura. Sigue teniendo el mismo pelo canoso, la misma expresión de violencia, le brillan los ojos y es la imagen misma de la fiera”.

El lienzo es copia de un boceto de Rubens que procede de las colecciones de J. Errea y de los Duques del Infantado y Pastrana. Actualmente está en el Museo Municipal de Rochefort–aux-Mer.

5.5 El nacimiento de la Vía Láctea



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 181 x 244 cm.
Nº de catálogo 1668

Rubens para realizar algunos de sus lienzos, toma como modelo a Tiziano del que copió este hermoso lienzo pintado para decorar la Torre de la Parada. El lienzo de Tiziano se encuentra en la National Gallery de Edimburgo²⁵.

La Vía Láctea²⁶ o camino de leche, según leemos en Ovidio *Met.* I 168-171, es el camino elevado que conduce a los dioses hasta el palacio de Júpiter: “Hay una vía elevada que se muestra en el cielo claro, láctea es su nombre, notable por su misma blancura, por ella los dioses tienen acceso al palacio del gran Júpiter y a la residencia real”.

²⁵ Cf. Díaz Padrón (1996), pp. 334 s.

²⁶ Cf. Ruiz de Elvira (1975) p. 487.

El lienzo con gran luminosidad ilustra el origen mítico de la Vía Láctea al presentarnos a la diosa Juno (Hera), semidesnuda con túnica roja y apartando de su pecho a Hércules (Heracles). Según la versión más conocida, fue Mercurio el que acercó a Hércules al pecho de la diosa cuando estaba dormida, para que el niño gozase de la inmortalidad. Ésta al despertar lo apartó, posiblemente porque sentía dolor, pero en aquel momento Hércules ya había tomado la cantidad suficiente de leche divina que le haría inmortal a su debido tiempo. Precisamente la leche que fluyó del pecho de la diosa, cuando aparto al niño de su pecho, es lo que originó la Vía Láctea.

El cuadro con fondo azul y en el que se representa en segundo plano a Júpiter sentado con rostro afable, observando la actuación de su esposa. En el suelo, y a los pies de Júpiter aparecen los atributos del dios, el águila y el haz de rayos y truenos que está debajo de una de las garras del ave sagrada. Muy cerca de Júpiter podemos ver el carro de la diosa tirado por pavos reales, uno de los atributos de la diosa Juno (Hera).

5.6 Deucalión y Pirra



Rubens (1577-1640)
Tabla. 26 x 42 cm.
Nº de catálogo 2041

Jan Cossiers realizó un cuadro para la Torre de la Parada teniendo como modelo este boceto de Rubens.

Ovidio narra (*Met.* I 313-415) que Júpiter tras castigar a Licaón decide destruir bajo las aguas a todo el género humano, por su impiedad. Solamente

se salvaron del diluvio Deucalión²⁷, hijo de Prometeo, y su esposa Pirra, hija de Epimeteo y de Pandora, adoradores de las divinidades y ejemplo de amor eterno entre esposos (Apolod., *Bibl.* I 7, 2 e Hig., *Fab.* 153). Éstos aconsejados por Prometeo construyeron una pequeña barca, permanecieron en ella los nueve días y las nueve noches que duró el diluvio y llegaron a un elevado monte de la Fócide, el Parnaso, residencia de la Titánide Temis a la que rindieron adoración.

Entristecidos por la ausencia de seres humanos, se dirigieron al templo de Temis para suplicar y conocer por qué medios podría repararse la pérdida de la raza humana, la diosa conmovida, dijo estas palabras que cobran vida en la tabla *Met.* I 381-383: “Alejaos del templo, cubrid la cabeza, soltad los lazos que sujetan vuestras ropas y arrojad a vuestra espalda los huesos de la gran madre”. Deucalión y Pirra en un principio se quedaron confundidos por la respuesta, pero más tarde comprendieron que se trataba de la tierra y alejándose cubrieron sus cabezas, dejaron sin ceñir sus túnicas y lanzaron piedras hacia atrás.

Ovidio describe magníficamente la transformación de las piedras en seres humanos, en *Met* 400- 415: “Las piedras (quien creería esto si no estuviera la antigüedad como testigo) empezaron a despojarse de su dureza y de su rigidez y a ablandarse poco a poco y una vez ablandadas a tomar forma. Después, cuando crecieron y alcanzaron una naturaleza más suave, pudo parecer como cierta figura de hombre, aunque no era totalmente clara, sino que era como empezada de mármol, no suficientemente exacta y semejante a las toscas estatuas. Sin embargo, la parte húmeda de aquellas que provenía de algún jugo y la de tierra se convirtió en cuerpo. Lo que era sólido y no pudo doblarse se transformó en hueso; la que hasta hace poco fue vena, permaneció con el mismo nombre. Y así en poco tiempo, por voluntad de los dioses, las piedras lanzadas por las manos del hombre, cobraron aspecto de hombre y la mujer fue creada de nuevo por el lanzamiento de la mujer. Por eso somos una raza dura que soporta los trabajos y damos pruebas de qué principio hemos nacido”.

Los esposos están representados con amplias túnicas, al fondo se divisa el templo de Temis, a la derecha, detrás de Deucalión y Pirra, los hombres y mujeres que han nacido de la Tierra y los restos del diluvio.

La tabla llegó al Prado en 1889 gracias al legado de los Duques de Pastrana.

²⁷ Cf. Higino, *Fab.* 153.

5.7 Apolo y la serpiente Pitón



Cornelis de Vos (1584-1651)

Lienzo. 188 x 265 cm.

Nº de catálogo 1861

Cornelis de Vos realizó el lienzo para la Torre de la Parada, siguiendo el boceto que Rubens había creado y que tenemos en el Museo del Prado con el Nº de catálogo 2040. Pertenece al grupo de los bocetos donados por la duquesa de Pastrana²⁸.

Ovidio (*Met.* I 416-451) cuenta que la tierra, después del diluvio, produjo por sí misma muchos animales, incluso a la gigantesca serpiente Pitón, que assolaba el territorio de Delfos, era profética y rival de Apolo.

Apolo hijo de Júpiter y de Latona (Leto) y hermano de Diana, mató a la serpiente Pitón que había sido engendrada por la tierra y había intentado atacar a la madre de éste, cuando estaba embarazada. Ésta fue la primera hazaña de Apolo y por ello en Delfos tuvo el santuario más importante, en recuerdo de tal hazaña, e instituyó unos juegos sagrados, los juegos píticos que, en un principio, sólo eran concursos artísticos, pero más tarde se añadieron competiciones deportivas como las de los juegos olímpicos u olimpiadas, en honor de Zeus (Júpiter). Los vencedores recibían condecoraciones de hojas de encina, pero después de enamorarse de Dafne los vencedores se ceñían una corona de laurel o simplemente llevaban en la mano una rama de laurel.

²⁸ Cf. Díaz Padrón (1996), P. 443.

La tabla expresa el contenido de *Met.* I 441-444: “A ésta serpiente el dios portador del arco, que nunca antes había usado tal arma a no ser en la caza de gamos y de fugitivos rebecos, la mató, aplastada bajo mil flechas, con la aljaba del dios casi vacía, dejando escapar por sus negras heridas su veneno. Y para que la antigüedad no pudiera borrar el recuerdo de la hazaña, instituyó unos juegos sagrados con una célebre competición, a los que llamó Píticos por el nombre de la serpiente que mató”.

El cuadro está dominado por el dios Apolo que destaca en primer plano, ataviado con un manto rojo, en la mano izquierda el arco y en su espalda se ve la aljaba con las flechas. En el suelo está herida la serpiente Pitón por las flechas de Apolo y en la parte superior aparece Cupido que en su vuelo dispara una de sus flechas al dios. Aparece un riachuelo y el fondo muestra un paisaje con árboles.

5.8 Apolo persiguiendo a Dafne



Cornelis de Vos (1584-1651)
Lienzo. 193 x 207 cm.
Nº de catálogo 1714

Este cuadro fue pintado, para la Torre de la Parada, tomando como modelo un boceto de Rubens que se conserva en el Museo Bonat de Bayona²⁹.

²⁹ Cf. Díaz Padrón (1996), pp. 442 s.

El lienzo ilustra la leyenda de la ninfa Dafne (Hig., *Fab.* 203 y Ov., *Met.* I 452-558), hija del río Peneo y primer amor de Apolo, quien orgulloso de su victoria sobre la serpiente Pitón y viendo que Cupido se disponía a disparar con su arco, le increpa para que no lo haga y se contente con provocar con su antorcha pasiones amorosas. Cupido le respondió que su arco le atravesaría y sacó de su aljaba dos dardos, uno que hace huir el amor y otro que lo produce. El primero con la punta de plomo se lo clavó a Dafne y el segundo con la punta de oro se lo clavó a Apolo.

El lienzo recoge el momento en que Febo persiguiendo a Dafne le dice lo siguiente, *Met.* I 504 s.: “¡Ninfa hija de Peneo detén-te, no soy un enemigo que te persigue: detén-te ninfa! [...] 507 s.: “El amor es el motivo que tengo para seguirte ¡Desgraciado de mí!” [...] 510-518: “Agrestes son los lugares por donde te precipitas; corre con más mesura, te lo pido, y suaviza tu huida; también yo te perseguiré con mayor moderación. Sin embargo, trata de saber, a quién gustas; no soy un habitante del monte, no soy un pastor, no soy un ser impetuoso que guarde aquí vacas y ovejas. No sabes temeraria, de quién huyes, y por eso huyes. A mi me obedecen la tierra de Delfos y Claros y Ténedos y el palacio de Pátara; Júpiter es mi padre; por mediación mía se conoce lo que será, lo que ha sido y lo que es; gracias a mi suena el canto en armonía con las cuerdas”. [...] 525-532 “Del que iba a seguir hablando la hija de Peneo huyó con tímida carrera, y al mismo tiempo dejó al dios con las palabras en la boca y también entonces le pareció agraciada; el viento descubría su cuerpo, las brisas que se le enfrentaban agitaban sus ropas y un suave viento enviaba hacia atrás los cabellos, con la huida aumentaba su belleza. Pero el joven dios no puede soportar por más tiempo dirigirle en vano palabras acariciantes y como le aconsejaba su mismo amor, sigue sus huellas en carrera desenfrenada”. [...] 540-543: “Sin embargo el que persigue, ayudado por las alas del amor es más rápido y se niega el descanso, amenaza la espalda de la que huye y lanza su aliento en la cabellera esparcida sobre el cuello. Agotadas sus fuerzas ella palideció y exhausta por la fatiga de la rápida huida mirando a las aguas del Peneo, dice: ‘ayúdame, padre’ ”.

Dafne en su acelerada huida, pide ayuda a su padre para que cambie su figura y tan pronto terminó de hablar, un pesado entorpecimiento se apoderó de sus miembros y su cuerpo se ve recubierto por una corteza y sus cabellos y brazos crecen transformándose en hojas. Apolo la sigue amando y comprendiendo que no puede ser su esposa, sí podrá ser su árbol que coronará con sus hojas a los caudillos victoriosos.

5.9 Mercurio y Argos. Obra de Velázquez



Velázquez (1599-1660)

Lienzo. 127 x 248 cm.

Nº de catálogo 1175

Obra de Velázquez, pintada en 1659 para el Salón de los Espejos³⁰ del Alcázar Real de Madrid³¹. En el cuadro aparece Mercurio con su sombrero alado, tratando de adormecer a Argos que está presentado de forma realista y detrás de los personajes vemos la vaca en la que había sido transformada Io.

Ovidio hace referencia a este relato³² en *Am.* II 19, 30 s. y lo narra en *Met.* I 625-723. Describe el momento en el que Mercurio ha descendido a la tierra, por encargo de Júpiter para matar a Argos que tenía cien ojos y que estaba custodiando, por orden de Juno, a su rival Io, que había sido transformada en vaca (Hig., *Fab.* 145, 3).

Mercurio se presenta en la tierra como un pastor de cabras y tocando un caramillo que ha fabricado. Argos atraído por el arte de los nuevos sonidos, le invita a sentarse a su lado. Mercurio entretiene al guardián Argos con su conversación y con la música de sus cañas ensambladas, trata de adormecerlo como indican los versos de *Met.* I 682-688: “Se sentó el Atlántida (Mercurio) y con su abundante conversación, ocupó el día que iba pasando, y con la música de sus cañas ensambladas, intenta doblegar los ojos vigilantes. Aquel, sin embargo, se esfuerza por vencer el suave sueño y aunque el sopor ha tomado una parte de sus ojos, en la otra está despierto todavía. Y también le

³⁰ Según Martín Warnke (2007), p.126, esta pintura tendría relación con la visita del mariscal Gramont, quien en 1659 firmó en Madrid la Paz de los Pirineos y pidió la mano de la Infanta M^a Teresa para Luis XIV.

³¹ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 422 s.

³² Cf. Propercio II 28^a, 19 s.

pregunta, puesto que la flauta había sido inventada recientemente, de qué manera había sido inventada”.

Entonces Mercurio le cuenta el mito de Pan y Siringe y cuando ya estaba dormido, lo mata.

5.10 Mercurio y Argos. Obra de Rubens.



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 179 x 297 cm.
Nº de catálogo 1673

Este lienzo fue realizado por Rubens, tomando como modelo el boceto que había realizado, para cumplir el encargo de la Torre de la Parada. Una copia del boceto la conservan los marqueses de Almunia, procedente de la antigua colección Osuna, y otra, realizada por Mazo, que figura como depósito del Prado en la Universidad de Granada³³.

Este cuadro ilustra el mismo tema del anterior con pequeñas variantes por pertenecer a dos pintores diferentes. Aquí vemos a Argos totalmente vencido y a Mercurio con un manto rojo, con su flauta en la mano izquierda y el brazo derecho empuñando su espada, para cortarle la cabeza al guardián de Io.

Ilustra la parte final del mito como se narra en *Met.* I 713-719 y es la continuación del lienzo de Velázquez.: “Cuando iba a decir tales cosas, Mercurio vio que todos los ojos habían sucumbido y que sus pupilas estaban cerradas por el sueño, al momento detiene su voz y fortalece el sopor acariciando con su varita mágica los lánguidos ojos. Y sin demora, mientras cabecea lo hiere, con su espada curva, por donde la cabeza está cercana al

³³ Cf. Díaz Padrón (1983), p. 13.

cuello y ensangrentada la arroja contra la roca y mancha con su sangre el escarpado peñasco”.

Una vez que muere Argos, la Saturnia (Juno) coloca los ojos de su guardián en las plumas del pavo real, ave consagrada a la esposa de Júpiter.

El boceto de este cuadro se conserva en la colección de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas³⁴.

5.11 Pan y Siringe



François Boucher (1703-1770)
Lienzo. 79 x 95 cm.
Nº de catálogo 7066

Obra del pintor francés François Boucher en el que se ilustra la persecución del dios Pan tras la ninfa Siringe, que se relata en Ovidio (*Met.* I 689-712) y está presentado en un cuadro de forma ovalada.

En los montes de Arcadia vivía el dios pastoril Pan, hijo del dios Mercurio (Hermes) y de Penélope, tenía pezuñas, cuernos y orejas de macho cabrío. Inventor del caramillo, prestó gran ayuda a Júpiter en la Titanoquía, al proporcionarle una concha de caracol que asustó a los Titanes, y en la

³⁴ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 336.

Tifonomaquia, al aconsejar a los dioses que se transformasen en animales. Se le relaciona con el signo zodiacal de Capricornio.

Pan se enamoró de la náyade Siringe, pastora de hermosa voz, seguidora de Diana (Ártemis) y por ello despreciadora del amor varonil. Cuando el dios la vio, al querer dirigirle unas palabras, la joven huyó hacia la corriente del arenoso Ladón, río de Arcadia. Allí rogó a sus hermanas que la transformasen y Pan cuando creía que ya la tenía sujeta, en vez del cuerpo de la ninfa, aprisionaba unas cañas, que producían un débil sonido, al ser movidas por el viento.

El óleo representa a Pan anciano con la cabeza coronada de adornos vegetales con puntiagudas hojas de pino y acompañado de amorfillos. Siringe es una hermosa joven que ve su carrera detenida por la corriente del río Ladón y sumergida en él, está acompañada de las ninfas a las que había pedido que la transformasen en el momento en el que Pan intentaba dirigirle unas palabras..

Aquí se ilustra el contenido de los versos de *Met.* I.705-712: “Y Pan cuando pensaba que ya había apresado a Siringe, en lugar del cuerpo de la ninfa había aprisionado unas cañas del pantano, y mientras suspiraba sobre ellas, el viento, vibrando en su interior, emitió un sonido tenue y semejante a la queja; que el dios, cautivado por la novedad y la dulzura del sonido dijo: ‘este diálogo permanecerá siempre contigo’. Y así, uniendo cañas de diferente tamaño con juntas de cera, conservó en ellas el nombre de la doncella”.

Este cuadro fue adquirido en 1985 por el Museo del Prado.

6. *METAMORFOSIS LIBRO II*

El relato mas importante es el de Faetón, hijo del Sol (1-339), es un verdadero relato épico por la descripción del palacio del Sol, los catálogos y las enumeraciones. El joven le pide al padre que le deje conducir su carro para confirmar su paternidad, Apolo intenta disuadirle, pero las palabras del padre no calman su juvenil atrevimiento. Ante el inminente desastre la Tierra suplica a Júpiter que ponga orden y éste fulmina al osado Faetón. Esta muerte provoca la metamorfosis de sus hermanas las Helíades en árboles (340-366) y la de su amigo Cicno en cisne (367-400).

Júpiter, entristecido por el desastre que ha causado el incendio en la tierra, al dirigirse a su Arcadia para restablecer los efectos de la catástrofe, siente una pasión amorosa por Calisto (401- 495) y se presenta junto a ella tomando la apariencia de Diana, quien al descubrir su embarazo la expulsa de su cortejo. Después de dar a luz la celosa Juno la convierte en osa. Quince años más tarde Arcas (496-530), hijo de Júpiter y Calisto, en una cacería cuando está a punto de disparar a su madre, Júpiter lo impide y transforma a su madre y a él en constelaciones cercanas, la Osa Mayor y el Boyero.

Ovidio inserta historias de charlatanería como la del Cuervo, la Corneja, Coronis y las hijas de Cécrope (532-632) que dan a conocer diversas transformaciones y el cambio de lugar de Tesalia a Atenas. El nacimiento de Esculapio, hijo de Coronis y Apolo, que había sido entregado al centauro Quirón para que lo criase, permite introducir la transformación de su hija Ocíroe en yegua (633-675). El pastor Bato es transformado por el dios Mercurio en piedra (676-707), por no respetar el pacto contraído con esta divinidad.

A continuación Mercurio sobrevolando las ciudades actecas ve a las hijas de Cécrope y queda prendado de la belleza de Herse. Para conseguir su amor habla con Aglauro, hermana de Herse, a la que pide ayuda para alcanzar el amor de la joven (708-875). Aglauro, a cambio de esta ayuda, exige al dios un pago en oro. Minerva, al acordarse de que Aglauro y sus hermanas, tiempo atrás, no habían respetado la orden de no ver el interior de la cesta que la diosa le había entregado, en la que estaba Erictonio, fruto de la pasión amorosa de Vulcano (Hefesto) por Minerva (Atenea), decide castigarla. Por esta razón, la diosa se dirige a la morada de la Envidia y le pide que infunda este sentimiento en ella. Más adelante, Mercurio al no tener la ayuda solicitada, a consecuencia de la envidia, castiga a Aglauro transformándola en piedra. Poco después, Mercurio siguiendo las órdenes de su padre Júpiter se dirige a Sidón y propicia el rapto de Europa, hija de Agénor, por obra de Júpiter convertido en toro (833-875).

6.1 Atlas sostiene el mundo



Anónimo
Tabla. 18x13 cm.
Nº de catálogo 2039

En este boceto aparece Atlas o Atlante, hijo del Titán Iápeto y hermano de Prometeo y de Epimeteo. Posiblemente por haber tomado parte en la Titanomaquia a favor de los Titanes, o por alguna otra razón fue condenado a llevar eternamente sobre sus hombros la bóveda celeste³⁵.

Ovidio nos cuenta, en *Met.* II 296 s., el momento en el que la Tierra se dirige a Júpiter ante el desastre que Faetón está produciendo y recuerda al mismo Atlas: “He aquí que el mismo Atlas que se fatiga y apenas puede sostener con sus hombros el eje incandescente”.

Más adelante, en *Met.* IV 628-662, Ovidio nos relata que Perseo, después de cortarle la cabeza a Medusa, se detuvo en los confines de Occidente en el noroeste de Africa, en el reino de Atlas y busca allí un breve reposo. Las tierras de este reino estaban bañadas por el Mar de Atlas o Atlántico y allí los caballos jadeantes del Sol bebían y descansaban. Gran cantidad de ganado pastaba en aquellas tierras y las hojas de sus árboles brillaban con oro resplandeciente.

³⁵ Cf. Ruiz de Elvira (1975) pp. 236 s.

Perseo se presenta ante Atlas recordando su linaje y solicitando hospitalidad. Entonces Atlas, acordándose del oráculo de Temis, en el que se decía que llegaría un día en el cual un hijo de Júpiter se apoderaría de las frutas de oro del jardín de las Hespérides, teme que sea Perseo el que le va a robar los frutos y airado le dijo que se fuera, empujándolo con sus manos.

Perseo no esperando tal actitud toma venganza, sacando la cabeza de Medusa que convirtió a Atlas en Monte, la barba y la cabellera se transforman en selvas, los huesos se hacen piedras, los hombros y brazos se transforman en cimas montañosas y la cabeza es la cumbre más elevada.

Esta tabla ingresó en el Museo del Prado en 1889 con el Legado de los Duques de Pastrana.

6.2 La caída de Faetón



Jan van Eyck (1599-1641)

Lienzo 195 x 180 cm.

Nº de catálogo 1345.

Ovidio narra, en *Met.* II 1-400, como un verdadero poema épico, el mito del joven Faetón, hijo del Sol y de la oceánide Clímene, quien deseando confirmar la paternidad de su padre, después de la disputa que mantuvo con Épafo, hijo de Júpiter, decidió ir a visitar al Sol. El dios le preguntó el motivo de su viaje y Faetón le pidió que le diese prueba de paternidad, para alejar la duda de su

corazón. Febo para confirmar la veracidad de ésta, le dijo que le pidiese lo que quisiera con la condición de que se lo otorgaría y para ello juró poniendo por testigo a la laguna Estige (Hig., *Fab.* 152A).

Faetón pide conducir el carro del Sol y entonces Febo, como padre que era, se arrepiente de su promesa, pero no puede volverse atrás, e intenta disuadirle y convencerle para que cambie de opinión, cosa que no consigue.

El pintor plasma el momento en el que Faetón pierde el control del carro y ante una catástrofe universal, la Tierra en llamas pide a Júpiter que tenga piedad. Entonces el dios supremo intenta detener el fuego lanzando un rayo.

Sirven de inspiración al pintor flamenco para ilustrar el lienzo, los versos de *Met.* II 311-322: “Júpiter trueno y blandiendo el rayo junto a su oreja derecha lo lanza contra el auriga, y a la vez lo arranca de la vida y del carro, así con cruel fuego detuvo el fuego. Se espantan los caballos y dando un salto en sentido contrario, desuncen sus cuellos del yugo y abandonan las riendas cortadas. En un lado yace la brida, en otro el eje, arrancado de la lanza, por otra parte están esparcidos los radios de las ruedas destrozadas y en una amplia extensión los restos del carro destrozado. En cuanto a Faetón, con los rubios cabellos devastados por las llamas, cae dando vueltas hacia el abismo y es llevado a través del aire en una larga carrera, del mismo modo que a veces una estrella, aunque no llega a caer, puede parecer que ha caído del cielo sereno”.

Este hermoso lienzo fue pintado por Jan van Eyck, colaborador de Rubens del que tomó como modelo el boceto, que había sido creado para la Torre de la Parada y que se conserva en el Museo de Bruselas. Este lienzo en 1749 se encontraba en el Castillo de Viñuelas³⁶.

6.3 Júpiter y los dioses urgen a Apolo a tomar el carro del Día



Cornelis van Haarlem (1562-1638)
Tabla. 44 x 98 cm.
Nº de catálogo 2088

³⁶ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 16.

Obra del holandés Cornelis van Haarlem, su iconografía ha sido muy discutida. En 1666 y 1701 se encontraba en el Alcázar de Madrid y se atribuía a Hendrick Goltzius. En 1762 aparece atribuido a Carlo Celsio³⁷ y en 1827 ingresó en el Museo del Prado. Pero en la piedra en la que está sentado Apolo, cubierto con una túnica rosa aparece la firma y la fecha del pintor «C.C.H.1594» al que está atribuido en la actualidad. En 1986 Sluitjer identificó el tema con *Met.* II 381-400. Este cuadro recibe también el título de «Apolo ante el tribunal de los dioses».

La escena que presenta el cuadro ilustra el momento en el que el dios de la música y de la poesía, Apolo, padre de Faetón, destrozado por la tragedia y despojado de todo su esplendor, aparece en el centro sentado sobre una piedra y cabizbajo. Está rodeado de todas las divinidades que aparecen desnudas, se odia a sí mismo e inmerso en su tristeza entrega su espíritu al duelo. Niega al mundo sus servicios, se queja de su suerte y desea que otro dios o incluso el mismo Júpiter conduzca su carro, para que comprueben que es tal la fuerza de los caballos, que no merece la muerte quien no sepa gobernarlos. Esta es la recriminación que hace a Júpiter por haber matado a Faetón con un rayo.

Enfrente vemos a Júpiter, Mercurio, y Baco; de espaldas a Neptuno con su tridente y a Marte con el casco. También podemos identificar a Vulcano y a Pan. Al fondo aparecen restos del carro, una rueda, el eje y dos caballos.

Este cuadro plasma el momento en el que el dios supremo se disculpa ante Apolo, por haber causado la muerte de su hijo, y le implora, al mismo tiempo que le ordena, con los demás dioses que vuelva a conducir el carro para no dejar al mundo en tinieblas. Poco después Apolo, ante las súplicas de los dioses, reúne a sus caballos y furioso los golpea con su látigo, al considerarlos causantes de la muerte de su hijo.

Este lienzo refleja el contenido de *Met.* II 394-397: “Mientras tales cosas dice el Sol, le rodean todas las divinidades y le piden con voz suplicante que no quiera cubrir de tinieblas el mundo, también Júpiter se excusa de haber lanzado el rayo y a sus súplicas añade amenazas propias de un soberano”.

³⁷ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 171 y Posada Kubissa (2009), pp. 52 s.

6.4 Diana y Calisto. Obra de Jean Baptiste – Marie Pierre



Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)

Lienzo. 114 x 197 cm.

Nº de catálogo 3217

El mito al que hace referencia el cuadro es el de Calisto³⁸, narrado en *Met.* II 401-531, que despertó la pasión amorosa de Júpiter. Esta bella joven seguidora de la diosa Diana (Ártemis), buscando un lugar para descansar, después de una jornada de caza, se quitó la aljaba, se tendió en el suelo y reposó su cabeza sobre la aljaba. Júpiter al verla, llevado de su fuego amoroso, tomó la figura y el aspecto de Diana y saluda a Calisto. Ella la reconoce y la saluda considerándola una divinidad superior a Júpiter y cuando ella quiere seguir hablando, el dios supremo se lo impide con sus abrazos y consuma su deseo amoroso.

A partir de este momento su comportamiento hacia Diana cambia, ya rehuye su conversación, ya su compañía, permanece en silencio y a los nueve meses Diana y sus seguidoras, fatigadas por la caza, buscan un arroyo de agua transparente y la diosa invitó a todo el cortejo a bañarse. Allí se descubrió la gravidez de Calisto y Diana ordenó que se apartase del cortejo. Juno conociendo el adulterio de su esposo y aplazando la venganza para el momento oportuno, se comporta como una esposa ultrajada. Una vez que Calisto ha dado a luz, la coge de los cabellos y la convierte en osa, permaneciendo en ella sus antiguos sentimientos, como le sucedió a Io.

Pasado algún tiempo Arcas, hijo de Calisto, persiguiendo a las fieras salvajes, se encontró a su madre convertida en osa, que lo reconoció. Él

³⁸ Cf. Prop., II 28^a, 25 s.

asustado huyó y, cuando ella intentaba acercarse, él se preparó para atravesarle el corazón. Entonces Júpiter se apiadó de ellos y los arrebató por un torbellino y los convirtió en constelaciones vecinas, la Osa Mayor y el Guardián de la Osa o Arturo.

El lienzo ilustra los versos de *Met.* II 425-427 y 432s.: “En el acto toma la figura y el aspecto de Diana y dice: ‘O doncella, que formas parte de un cortejo ¿en qué colina has estado cazando?’. [...] “Cuando ella se disponía a contarle en qué selva había estado cazando, se lo impide él con sus abrazos y se delata no sin aprobio”.

El Ministerio de Educación Nacional adquirió este cuadro en 1970, para el Museo del Prado.

6.5 Diana y Calisto. Obra de Rubens



Rubens. (1577-1640)
Lienzo. 202 x 323 cm.
Nº de catálogo 1671

Este cuadro fue adquirido para Felipe IV, después de morir el pintor. Decoró el Alcázar, el Palacio Real, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1827 ingresó en el Museo del Prado.

En el lienzo se refleja el descanso de una jornada de caza, en la que aparece un corzo colgando de un árbol, en el ángulo superior izquierdo; debajo, Diana, acompañada de su séquito, que se dispone a bañarse en las aguas de un arroyo, es llevada por una esclava negra a la fuente manantial que está al fondo. En el suelo jabalinas y los utensilios utilizados en la caza y en el lateral derecho, seis ninfas desnudas que obligan a desnudarse a la atemorizada Calisto.

Rubens se inspiró para la composición del lienzo en el contenido de *Met.* II 457-462: “Cuando alabó el lugar, tocó con el pie la superficie de las aguas; alabando también esta agua, dijo: ‘Ningún testigo está cerca; bañemos nuestros cuerpos cubriéndolos en las transparentes aguas’. Se ruborizó Calisto; todas se quitan sus ropas: una busca demora; a la que duda le quitan el vestido, y una vez sin él, al mismo tiempo que su cuerpo desnudo quedó su falta”.

6.6 Diana descubre la falta de Calisto. Obra de M. Mazo



Martínez del Mazo (1611-1667)
Lienzo 98 x 107 cm.
Nº de catálogo.424

Este lienzo es una copia de un cuadro original de Tiziano que formaba parte de la colección de Felipe II en el Alcázar Real. Más tarde Felipe V se los entregó al Duque de Gramont y en la actualidad está en la Nacional Gallery de Escocia.

La copia decoró el Palacio del Buen Retiro, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1827 pasó al Museo del Prado.

En un plano muy destacado Diana aparece acompañada de sus ninfas, entre las que se encuentra Calisto que trata de disimular su embarazo, cubriéndolo con sus brazos, pero al quedar al descubierto la gravedad de la ninfa, la diosa muestra una actitud dura e inflexible con su seguidora.

Es el momento en el que Diana pronuncia el contenido de *Met.* II 463 ss.: “A la que estaba aturdida queriendo ocultar con sus manos el vientre, Diana le

dijo: ‘vete lejos de aquí y no mancilles las fuentes sagradas’ y le ordenó separarse de su cortejo”.

6.7 Paisaje con Mercurio y Herse



Martínez del Mazo (1611-1667)
Lienzo. 148 x 111 cm.
Nº de catálogo 1217

De los amores de Mercurio y Herse contamos con dos cuadros y un tapiz. Ovidio recuerda a las hijas de Cécrope y relata los amores de Herse con el dios (*Met.* II 552-565 y 708 ss.).

Mercurio³⁹, hijo de Júpiter y de Maya, es mensajero de los dioses y se le representa con sus atributos: el pétaso o sombrero, las sandalias aladas y a veces alas sobre los hombros y el caduceo o vara de oro que le dio Apolo, a cambio de la lira inventada por él. Esta varita servía para apaciguar las querellas y reconciliar a los enemigos y para comprobarlo Mercurio la interpuso entre dos serpientes que luchaban encarnizadamente y allí se quedaron entrelazadas. Es un dios hábil en hurtos, engaños y en el arte de la oratoria, por ello es protector de mentirosos, ladrones y oradores. Sus dos acciones más famosas son la fabricación de la lira y el robo de las vacas de Apolo.

³⁹ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp. 89 s.

Este cuadro fue pintado por el español Martínez del Mazo como demuestra la escena que presenta al aparecer un templo monumental, flanqueado por dos columnas sobre las que descansa el frontón. Se ven unas jóvenes en la entrada del templo de Palas a la que llevaban ofrendas sagradas y en lo alto del cielo sobrevolando a Mercurio, que ha divisado a las jóvenes y se ha enamorado de Herse. Esta joven, hija de Cécrope, rey de Atenas (el de doble figura), y hermana de Aglauro y Pandrosos, enamoró con su belleza al dios Mercurio.

El pintor al realizar este cuadro, se ha inspirado en el contenido de los versos de *Met.* II 708-715: “Desde aquí se había elevado con sus alas niveladas el portador del caduceo (Mercurio) y volando contemplaba allá abajo los campos atenienses, la tierra grata a Minerva y las arboledas del cultivado Liceo. Casualmente aquel día las castas muchachas, como era costumbre, llevaban en lo alto de su cabeza, hasta la ciudadela de la Palas festiva, en canastas adornadas con flores, puras ofrendas sagradas. Cuando de allí volvían, las ve el dios alado y no sigue su camino en línea recta, sino que hace un giro circular”.

Este lienzo decoró el Palacio de Aranjuez y aunque en un principio se atribuía a Velázquez, más tarde por las características de la escena y la monumental arquitectura se atribuyó al pintor Martínez del Mazo⁴⁰.

6.8 Mercurio y Herse



Jan Wildens (1586-1653)

Lienzo. 212 x 75 cm.

Nº de catálogo 2733

Obra del pintor flamenco que interpreta el pasaje ovidiano, anteriormente señalado, pero se detiene en dar mayor protagonismo a un paisaje idílico, con el templo de pequeñas dimensiones que aparece al fondo y a donde las

⁴⁰ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 218.

doncellas se dirigían. Mercurio vuela equipado con todos sus atributos y mirando a las jóvenes. Destaca la joven Herse por su atuendo y belleza que con sus compañeras están mirando a Mercurio.

El pintor Jan Wildens posiblemente se inspiró en el contenido de *Met. II 724-727*: “Tanto más sobresalía Herse entre todas las doncellas y era el atractivo de la procesión y de sus compañeras. Quedó prendado de su belleza el hijo de Júpiter y suspendido en los aires se inflamó”.

Este cuadro ingresó en el Museo del Prado en 1930.

6.9 Paseo de Mercurio y Herse. Tapiz



W. Pannemaker (1535-1578)

Tapiz. 436 x 673 cm.

Nº de catálogo 1795

Este hermoso tapiz forma parte de una serie que ilustra *Los amores de Mercurio y Herse*, conocida también como *Las bodas de Mercurio*, es la única tapicería íntegra, que se conserva en la actualidad sobre este tema.

Esta serie de tapices en 1603 formaron parte de la colección de Francisco Gómez Sandoval y Rojas (1552-1623), primer Duque de Lerma y válido del rey Felipe III (1578-1621). Ésta es la única tapicería de este ciclo tejida con hilos metálicos, en Bruselas por Willen de Pannemaker en 1570, fecha que aparece en el primer paño, con la marca BB de la ciudad de Bruselas y del ducado de Brabante, uno de los más célebres tapiceros flamencos que suministraba sus obras a las Cortes Reales del Renacimiento, en especial a

Carlos V, a su hijo Felipe II y a la nobleza. En el siglo XV y XVI los tapices llegaron a ser más cotizados que los cuadros.

Los ocho tapices⁴¹ relatan la historia de amor de Mercurio y Herse, que despiertan la envidia de su hermana Aglauro provocada por Minerva, y que le ocasionan la transformación en piedra, como Ovidio nos relata en *Met.* II 708-832. Esta serie de tapices pertenecientes a la casa Ducal de Lerma, en 1673 pasan a ser propiedad del duque de Medinaceli, en 1909 son entregados por separado a distintos herederos y en 2010 son reunidos y expuestos en el Museo del Prado.

En este tapiz, que es el segundo de la serie, el dios Mercurio que ha quedado cautivado por la belleza de Herse baja a la tierra, con sus atributos de divinidad, el caduceo, las sandalias aladas y el sombrero de anchas alas, y acompaña a Herse, a sus hermanas y al resto de doncellas que regresan al palacio de Cécrope. La pareja avanza mirándose alegremente, en un escenario clásico y renacentista con gran fastuosidad en la ornamentación y la minuciosidad flamenca en los detalles y el paisaje.

La escena presenta una gran riqueza y vistosidad en todos los personajes, pero sobre todo en la liviandad de los trajes que lucen Herse y Mercurio. El diseño de los brocados de los vestidos de Herse y sus acompañantes es característico de la moda flamenca del siglo XVI. La clámide y la túnica de Mercurio destacan por la suave textura y la elegante ondulación en la caída de los pliegues. Se dirigen a la entrada de la fortaleza con reminiscencias medievales como evidencia el torreón cilíndrico⁴².

Enmarca la escena un conjunto de cenefas, las dos laterales muestran a los dioses Júpiter, Juno, Neptuno y Ceres, alegorías de los cuatro elementos: Fuego, Aire, Agua y Tierra. La cenefa inferior es de carácter religioso.

El artista inspirándose en el relato ovidiano, ilustra el contenido de *Met.* II 730-736: “(Mercurio) cambia su rumbo y dejando el cielo se dirige a la tierra y no cambia su aspecto, tan grande es la confianza en su belleza, que aunque es

⁴¹ Estos tapices se encuentran en varias colecciones: 1. *Mercurio enamorado de Herse* (Colección Duques de Alba), 2. *Paseo de Mercurio y Herse* (Colección Museo del Prado), 3. *Mercurio detenido por Aglauro* (Herederos de la duquesa de Lerma, en depósito en la Fundación Casa Ducal de Medinaceli), 4. *Cécrope da la bienvenida a Mercurio* (Museo Nacional del Prado), 5. *Aglauro corrompida por la envidia* (Colección Duques de Cardona), 6. *Baile en el Palacio de Cécrope* (Colección Fundación Casa Ducal de Medinaceli), 7. *Cámara nupcial de Herse* (The Metropolitan Museum of Art) y 8. *Metamorfosis de Aglauro y partida de Mercurio* (The Metropolitan Museum of Art).

⁴²Cf. Herrero Carretero (2010), p. 15. La autora nos informa que Felipe II adquirió la serie de *Vertumno y Pomona*, según diseños de Pieter Coecke van Aelst, al mismo tapicero Pannemaker hacia 1562.

justa, sin embargo el cuidado la ayuda y toca suavemente sus cabellos y coloca la clámide, para que cuelgue de forma apropiada, a fin de que se muestre el borde y todo el oro, para que el redondeado caduceo que impulsa y quita el sueño esté en su mano derecha y para que sus sandalias brillen en sus cuidados pies”.

6.10 El rapto de Europa. Obra de Rubens



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 182 x 201 cm.
Nº de catálogo 1693

Rubens en su segundo viaje a España 1628 realizó esta copia del cuadro de *El rapto de Europa* que Tiziano había realizado para Felipe II en 1562. Copia que fue adquirida por Felipe IV a la muerte del pintor⁴³.

Este mito, narrado en *Met.* II 833-875, enlaza con el anterior, por ser Mercurio el que, siguiendo las órdenes de Júpiter, se dirige a Sidón (Fenicia) para que el rebaño real baje a pacer a la playa, pues allí solía ir Europa, hija de Agénor y de Telefasa, acompañada de jóvenes doncellas. Júpiter, que se había enamorado de la joven, toma la apariencia de un toro manso, blanco como la nieve, provisto de pequeños cuernos y con una apacible mirada y besando la mano de la joven Europa la invita a entrelazar en sus cuernos guirnalda de

⁴³ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 344.

flores frescas. La joven confiada en la mansedumbre del toro que se solazaba en la hierba, se sentó en su blanco lomo y él la rapta llevándola a Creta (Apolod., *Bibl.* II 5, 7; Ov., *Fast.* V 605-618 e Hig., *Fab.* 178).

El pintor ofrece en primer plano al toro y a la joven y consigue la sensación de distancia de la playa y de las doncellas que estaban con Europa. En la parte superior está Cupido y el dios Himeneo, en la parte inferior un amorcillo. La majestuosidad del toro y la belleza y el temor de la joven apoyada en el dorso del toro, transcriben los versos de *Met.* II 868-873:

“Se atrevió también la regia doncella, sin saber a quien montaba, a sentarse en el lomo del toro, y entonces el dios se va alejando lentamente de la tierra y de la parte seca de la playa, en primer lugar pone en el borde del agua las falsas plantas de sus patas y después se va alejando y a través de las líquidas llanuras del mar abierto lleva su botín. Ella está asustada y dirige su mirada a la playa que ha dejado al ser raptada, y con la mano derecha se agarra a un cuerno, la otra está apoyada en el lomo, sus ropas trémulas se mueven con el soplo de la brisa”.

La obra de Tiziano fue regalada al mariscal Gramont por Felipe V y en la actualidad se encuentra en el museo Stewart Gardner, en Boston. Esta pintura decoró el palacio de El Pardo y el Palacio Real.

6.11 El rapto de Europa. Obra de Leandro Bassano



Leandro Bassano, (1557-1622)

Lienzo 93.5 x 115.5 cm.

Nº de catálogo 6163

Este cuadro pertenece a la Colección Real, decoró el Palacio del Buen Retiro y aparecía consignado en el inventario de Felipe IV de 1686.

De este tema se conocen dos versiones más, una que está en la Galería Uffizi que está atribuida a Leandro Bassano, como la del Prado, y otra que fue subastada en Londres y pertenecía a Francesco Bassano.

El lienzo presenta el mito de Europa (*Met.* II 833-875), en el que hay dos planos perfectamente definidos: en el primero, aparece Mercurio con la cabeza cubierta con su sombrero de ancha ala (el pétaso) y rodeado del ganado que, por orden de su padre Júpiter, ha conducido desde la montaña a la playa; y en el segundo, aparece Júpiter, transformado en un bello toro blanco, según algunas versiones, que lleva en su lomo a la bella Europa y que se dirige al mar. A la derecha están las compañeras de la joven asustadas por el acontecimiento.

Conociendo la narración de este mito, el lienzo, ilustra el momento en el que Mercurio, después de ejecutar la orden que su padre Júpiter le dio, de llevar hacia la playa el ganado real, está rodeado de los animales junto a la playa, como se narra en *Met.* II 843-845:

“Dijo Júpiter y al instante los novillos echados del monte se dirigen a la playa, como se había ordenado, donde la hija de un gran rey solía divertirse acompañada de doncellas de Tiro”.

El segundo plano, que ilustra el rapto de la joven, presenta un cierto parecido con el que hemos visto en el cuadro de Rubens, aunque aquí se trata de dar mayor importancia a la orden, que ayuda a la consecución del rapto, que al rapto mismo.

6.12 El rapto de Europa. Obra de J. Erasmus Quellinus



Erasmus Quellinus (1607-1678)

Lienzo. 126 x 87 cm.

Nº de catálogo 1628

La princesa fenicia, hija de Agénor vestida con una túnica roja, dejando desnudo su pecho izquierdo, y sentada sobre el lomo de un toro, cogiendo con su mano derecha un cuerno del toro, ofrece una mirada de temor al ver que se aleja de su tierra navegando sobre la superficie marina.

Está perfectamente conseguido el movimiento de las imágenes y la expresión de la joven que ilustrarían los últimos versos de *Met.* II 873-875: “Ella está asustada y dirige su mirada hacia la playa, abandonada a causa del rapto y con su mano derecha coge un cuerno, la otra está apoyada en el lomo, sus ropas trémulas se mueven con el soplo del viento”.

El pintor flamenco Erasmus Quellinus colaboró con Rubens en la decoración de la Torre de la Parada y realizó este lienzo tomando como modelo el boceto de Rubens, que se conserva en el Museo del Prado (Nº catálogo 2457), gracias a la donación en 1889 de los duques de Pastrana.

7. *METAMORFOSIS LIBRO III*

Agénor, padre de Europa, envía a sus hijos a buscar a la que había sido raptada por Júpiter. Uno de ellos, Cadmo, casado con Harmonía (1-137), al no encontrarla consulta el oráculo de Febo (Apolo) y pregunta en qué tierra debe vivir. El dios responde que siga a una ternera que no haya soportado el yugo y que, en el lugar donde ella se detenga, funde la ciudad. Tras matar al dragón consagrado a Marte y sembrar sus dientes que se convierten en hombres armados, Cadmo funda Tebas.

Cadmo y Harmonía tuvieron varios hijos y nietos, uno de sus nietos Acteón (138-252) fue castigado por Diana, transformándole en ciervo y siendo despedazado por sus propios perros, al haberla visto bañarse desnuda. Sémele (252-315), hija de Cadmo, cuando estaba embarazada es engañada por Juno, que habiendo tomado la apariencia de Béroe, nodriza de Sémele, le aconseja pedirle a Júpiter, su amante, que cuando viniese junto a ella se mostrase con la misma apariencia, con la que se presentaba ante Juno.

Júpiter involuntariamente y para dar cumplimiento a la promesa, en la que había puesto por testigo a la laguna Estige, se presenta ante Sémele con truenos y rayos, ocasionándole su muerte. El dios supremo, para salvar el feto de su amada Sémele, lo arranca del útero materno y lo introduce en su muslo para que se cumpla la gestación del futuro Baco, el nacido dos veces.

Aparece en escena el adivino Tiresias (316-338), árbitro de la disputa entre Juno y Júpiter, en la que se quería saber, si disfrutaba más en el amor el hombre o la mujer. La fama del adivino lleva a Liríope, madre de Narciso, a consultarle sobre la longevidad de su hijo y esto propicia el relato de amor que sentía la ninfa Eco por el desdeñoso Narciso (339-510). A continuación, se relata la historia de Penteo (511-576), nieto de Cadmo, que desprecia las palabras del adivino Tiresias que le profetiza ser despedazado, si no honra la divinidad de Baco, primo suyo, al ser hijo de Júpiter y de Sémele, hermana de Ágave, cuando éste llegue allí, como más tarde sucedió.

Tampoco da crédito al relato de Acetes (577-691) que cuenta lo que le sucedió a la tripulación de la nave, que acogió a esta divinidad, y al tratar de engañarla fue castigada por Baco, transformando los remos de las naves en hiedra y a los marineros en peces (692-733). Este dios, al enloquecer a sus seguidoras, especialmente a sus tías, las hijas de Cadmo, Ino, Autónoe, y Ágave madre de Penteo, provoca en su celebración ritual, que la madre despedace a su hijo y le arranque la cabeza creyendo que es un jabalí.

7.1 Cadmo y Minerva.



Jacobo Jordaens (1593-1678)

Lienzo. 181 x 300 cm.

Nº de catálogo 1713

Obra del pintor flamenco Jordaens teniendo como modelo el boceto de Rubens, que había realizado para el encargo de la Torre de la Parada. Este cuadro se atribuyó a Rubens hasta el siglo XVIII⁴⁴. El boceto de Rubens se conserva en la colección de Edmund Bacon.

Cadmo⁴⁵ hijo de Agenor y de Telefasa, no pudiendo encontrar a su hermana Europa raptada por Júpiter, después de recorrer algunos países, consultó el oráculo de Febo que le aconsejó fundar unas murallas que llamaría Beocias, donde se tendiese una vaca que no hubiese soportado el yugo ni el curvo arado. Sus compañeros al ir a buscar agua, perecen por obra de una serpiente de Marte. Cadmo, cuando fue a buscarlos, al ver que estaban muertos, consiguió vengarlos matando el dragón. Cuenta con la protección de la diosa Minerva (Palas Atenea) que le ordena labrar la tierra, hacer surcos y enterrar los dientes de la serpiente para procrear nuevos seres. Obedece el héroe y entre los surcos emergen hombres armados. Él aterrorizado ante los guerreros es aconsejado por uno de ellos a no participar en la lucha. De todos ellos, cinco sobrevivieron y recibieron el nombre de Espartos o Sembrados y le ayudaron a fundar la ciudad de Tebas.

El lienzo presenta dos momentos del relato ovidiano, en la parte izquierda está Cadmo apoyado sobre la lanza que terminó con la vida de la serpiente de Marte. Palas Atenea, ataviada con el casco y la lanza en su mano izquierda,

⁴⁴ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 184.

⁴⁵ Cf. Ruiz de Elvira (1975) pp. 172-176.

desciende del cielo y le indica, con el índice de la mano derecha, que siembre los dientes viperinos. En el lado derecho vemos a los hombres armados que han surgido de la tierra y se están matando entre ellos.

Esta pintura es fiel reflejo del contenido de *Met.* III 99-103 y 118-123: “Aquél durante largo rato quedó horrorizado, había perdido a la vez el color y la razón, y sus cabellos estaban erizados de espanto. He aquí que la protectora del héroe Palas, deslizándose a través del alto cielo, se presenta junto a él y le ordena poner bajo la tierra removida los dientes viperinos, gérmenes de un futuro pueblo [...]. Y así hiere de cerca con su dura espada, a uno de sus hermanos salidos de la tierra, él mismo cae víctima de una jabalina que le arrojan de lejos. También el que había dado muerte, vive más que él y exhala el aliento que acababa de recibir. Y con el mismo ejemplo, se enfurece toda aquella multitud y con sus propias armas caen, los súbitos hermanos por sus mutuas heridas”.

7.2 Diana y Acteón.



J .B. Martínez del Mazo (1611-1667)
Lienzo. 96 x 107 cm.
Nº de catálogo 423

Este cuadro de Martínez del Mazo fue pintado a partir de un lienzo de Tiziano⁴⁶ que fue enviado a Felipe II en 1559 para decorar el Alcázar Real.

⁴⁶ P. Beroqui, (1946), p.145, nos informa que Felipe IV regaló al príncipe de Gales los lienzos de *Diana y Acteón*, *Diana descubriendo la debilidad de Calisto*, el *Rapto de Europa* y

Más tarde, Felipe V se lo entregó al duque de Gramont. En la actualidad se encuentra en la National Gallery de Escocia.

Cadmo después de fundar la ciudad de Tebas vio truncada la alegría de su familia por la desgracia de su nieto Acteón, hijo de Aristeo y de Autónoe y nieto de Apolo, que sentía una gran pasión por la caza, al haber sido educado por el centauro Quirón.

Ovidio, en *Met.* III 131-252, cuenta cómo el joven Acteón, después de una jornada de caza, se dirige a sus compañeros y les ordena cesar en su actividad. Para reponerse de su fatiga, se adentra en la espesura del bosque y en un valle apartado, consagrado a Diana, encuentra un manantial de aguas transparentes y orillas cubiertas de hierba, donde la diosa de las selvas, fatigada de la caza solía descansar y bañar su virginal cuerpo en las cristalinas aguas.

Cuando llega allí sorprende a Diana y a sus ninfas desnudas, ellas intentaron cubrir sus cuerpos. La diosa, enfadada por haber sido descubierta, lo castigó rociándolo con agua y lo transformó en ciervo, permaneciendo en él la inteligencia. Sus cincuenta perros no reconociendo a su dueño, que había sido metamorfoseado en ciervo, lo persiguen ansiosos del botín y, a pesar de su huida, consiguen acosarlo y acorralarlo, despedazándolo hasta que lo dejaron sin vida (Hig., *Fab.* 180).

El lienzo plasma el momento del baño de Diana y de sus ninfas en un estanque y la llegada de Acteón, que sorprende e inquieta a las jóvenes por encontrarse desnudas. El pintor se ha inspirado en el contenido de *Met.* III 173-182:

“Y mientras allí se baña Diana en las aguas acostumbradas, he aquí que el nieto de Cadmo, aplazando su trabajo, errando con pasos no seguros por un bosque desconocido, llegó a aquella selva, pues los hados lo llevaban, tan pronto como penetró en la gruta que destilaba la humedad del manantial, las ninfas al ver a un hombre, como estaban desnudas, se golpearon los pechos, y con repentinos alaridos llenaron todo el bosque y rodeando entre ellas a Diana, la ocultaron con sus cuerpos, pero la diosa es más alta que ellas y sobrepasa a todas con la cabeza”.

la *Dánae*, según cuenta Carducho, pero deshecho el matrimonio de la infanta doña María quedaron aquí.

7.3 Paisaje con Diana y Acteón



Hendrick de Clerk (1570-1630)
Tabla. 70 x 105 cm.
Nº de catálogo 1356

Este cuadro ha sido atribuido a varios pintores, pero a partir de 1975 se consideran que las figuras fueron realizadas por Clerk y el bosque se atribuye a Denis van Alsloot. Fue pintado hacia 1608 y antes de llegar al Museo del Prado estuvo en el Alcázar Real, el Palacio del Buen Retiro y el Palacio Real.

El tema presenta un hermoso bosque iluminado por el único hueco que los árboles dejan pasar la luz. Allí está Diana con su atributo de la media luna en la cabeza, está rodeada por sus compañeras que han dejado sus arcos en el suelo y están medio desnudas, acompañadas de los perros y preparándose para disfrutar del manantial de agua transparente, cuando son sorprendidas por el joven Acteón.

Este escenario está inspirado en *Met.* III 155-170 y 174-176: “Había un valle poblado de pinos y de puntiagudos cipreses de nombre Gargafia, consagrado a Diana, la del vestido ceñido, y en cuyo extremo más apartado hay una gruta, formada por el bosque, y no realizada por ninguna arte, la naturaleza con su sabiduría había imitado el arte; y así con piedra pómez y ligeras tobas había moldeado un arco natural. En el lado derecho resuena una fuente cristalina con poco agua, rodeadas sus anchas salidas de orillas herbosas; aquí la diosa de las selvas, cansada de la caza, solía bañar sus virginales miembros en el transparente líquido. Después que llegó allí, entregó a una de sus ninfas, que cuidaba de sus armas, la jabalina, la aljaba y el arco destensado; otra acercó sus manos al manto que la diosa se había

quitado; dos quitan las ataduras de sus sandalias; pues más docta que aquellas la Isménide Crócale recoge en un moño los cabellos esparcidos por su cuello, aunque ella misma estaba con ellos sueltos”. [...] “Y mientras allí se baña Diana en las aguas acostumbradas, he aquí que el nieto de Cadmo, aplazando su trabajo, errando con pasos no seguros por un bosque desconocido, llegó a aquella selva”.

Este lienzo se detiene más en el paisaje, pero no cabe duda que el momento más importante de este mito es el momento en el que Acteón ve a Diana, por esa razón el pintor no puede detenerse sólo en el paisaje, sino que es necesario que aparezca el joven Acteón.

7.4 Narciso



Jan Cossiers (1600-1671)
Lienzo. 97 x 93 cm.
Nº de catálogo 1465

Obra de este pintor flamenco, que elaboró su lienzo sobre un boceto de Rubens, realizado para la Torre de la Parada.

Ovidio narra, en *Met* III. 341-510, cómo el río Cefiso y la ninfa Liríope, padres de Narciso, al nacer su hijo consultaron al adivino Tiresias si llegaría a tener una edad avanzada. Tiresias respondió: ‘Si no llega a conocerse a sí mismo’. El paso del tiempo confirmó las palabras del adivino.

Muchos jóvenes y muchachas se enamoraron de él, pero él despreciaba el amor de éstos porque no se sentía atraído por ellos. La ninfa Eco, que había

sido castigada por Juno a tener un uso breve de su voz, se enamoró perdidamente del joven, él la esquivo y rehuye su compañía, incluso le dice que prefería morir antes de que ella pudiese gozar de él. La ninfa al verse desdeñada se esconde en la espesura del bosque y vive en cuevas solitarias.

Uno de los que habían sido despreciados dijo: ‘Ójala ame él del mismo modo y del mismo modo no consiga él ser amado’. La diosa Némesis oye la petición y el joven fatigado de la caza se dirige a una fuente limpia de aguas transparentes y mientras desea calmar la sed, se queda cautivado por la imagen de su propia belleza.

Muchas veces dio varios besos a la engañosa imagen y quejándose de no haber podido apoderarse de la falaz imagen, que le había cautivado, va consumiéndose sin darse cuenta por el oculto fuego del amor. Deplora no poder disfrutar de ese amor que le ha cautivado y lamenta no poder acariciar con sus manos la imagen amada. Después de un largo soliloquio se da cuenta de que se ha enamorado de su propia imagen, confiesa que la muerte sería la única que le podría librar de su sufrimiento y poco a poco se va consumiendo por el oculto fuego del amor.

Eco se compadeció del joven y la muerte cerró los ojos que admiraban su propia belleza. Le lloraron las Náyades y cuando preparaban la pira, para incinerarlo, en vez de su cuerpo aparece una flor amarilla con pétalos blancos alrededor del centro, el narciso.

El cuadro representa al joven Narciso, que se ha acercado a la corriente de agua a beber y se enamora de su imagen, como expresa Ovidio en *Met.* III 418-429: “Se queda estupefacto ante sí mismo y permanece inmóvil y con el semblante inalterable, como una estatua tallada en mármol de Paros. Apoyado en tierra contempla el doble astro, sus ojos, sus cabellos dignos de Baco y dignos de Apolo, sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia de su boca y el color sonrosado que se mezcla con su nivea blancura y admira él todas las cosas por las que el mismo es admirable. Se desea a sí mismo, sin saberlo y, el que ama, el mismo es amado, y mientras busca es buscado, y a la vez enciende y arde. ¡Cuántas veces dio vanos besos a la falaz fuente! ¡Cuántas sumergió sus brazos, que intentaban abrazar el cuello que veía en medio de las aguas y no se cogió en ellos! ”.

Este mito ha sido interpretado de forma muy diversa con intención alegórica y moral, simbolizando la codicia, el egoísmo y la vanidad.

El boceto procedía de las colecciones del Infantado y Pastrana y hoy se conserva en la Colección D.G. Beuningen (Holanda).

8. *METAMORFOSIS LIBRO IV*

Comienza con el culto que las tebanas tributan al dios Baco (1-30), hijo de Sémele y Júpiter, al que invocan con un himno en su honor. Las hijas de Minias (31-54) niegan su divinidad y entretienen sus tareas domésticas con relatos de contenido amoroso.

Una narra el desgraciado amor de Píramo y Tisbe, jóvenes de Babilonia, cuyo amor valeroso y eterno termina con la muerte de ambos (55-166). Otra narra el adulterio de Marte y Venus (167-189) que el Sol descubrió a Vulcano, este artesano fabricó una fina red que capturó a los amantes mientras se abrazaban. Por esta delación Venus provoca que el Sol se enamore de Leucótoe (190-255) y que los celos de Clítie ocasionen la muerte de Leucótoe y su transformación en incienso, por obra del Sol.

Clítie (256-270) es repudiada por el Sol y transformada en heliotropo. A continuación, Alcítoe, hija de Minias después de desechar algunos relatos, cuenta los amores de Salmacis y Hermafrodito, hijo de Hermes (Mercurio) y Afrodita (Venus). La ninfa, enamorada del joven, trata de abrazarlo y pide a los dioses que nunca llegue a separarse de él (271-388). Ino tía materna de Baco, defiende el poder de la divinidad de Baco (416-431) lo que provoca la venganza de Juno que pide a la furia Tisífone que vuelva loco al marido de Ino, Atamante (432-542), quien mata a su hijo Learco y persigue a Melicertes, su otro hijo. Éste y su madre Ino se arrojan al mar y, gracias a las súplicas que la diosa Venus dirigió a Neptuno, son convertidos en los dioses Palemón y Leucótea.

Las compañeras de Ino (543-5629) son metamorfoseadas en rocas por obra de Juno. Ante tal cúmulo de desgracias, Cadmo y Harmonía abandonan la ciudad de Tebas y llegan a la región de los Balcanes, donde se transforman en serpientes, dando muestras de amor conyugal al permanecer en ellos el sentimiento humano (563-603).

Baco era venerado en la India y en Acaya, pero Acrisio, hijo de Abante y nieto de Hipermestra y Linceo, descendiente de la estirpe argiva como Baco, no rinde culto a esta divinidad, pues no admitía que Baco y Perseo, su nieto, fuesen hijos de Júpiter.

Se hace referencia a la unión de Júpiter y Dánae, hija de Acrisio (610 s.), y a las hazañas de su descendiente Perseo (604-803), que vence a Atlas (621-662) y libera a Andrómeda (663-803) a la que toma por esposa. El libro termina con el banquete nupcial de Perseo y Andrómeda, en el que el héroe narra retrospectivamente cómo consiguió, gracias a la ayuda de las divinidades, cortarle la cabeza a la Górgona Medusa (772-803).

8.1 Sacrificio a Baco



Máximo Stanzione (1585-1656)

Lienzo. 237 x 358 cm.

Nº de catálogo 259

Este cuadro fue pintado hacia 1634 tomando como modelo la *Bacanal* de Tiziano. Fue encargado para decorar el Palacio del Buen Retiro.

En el lienzo aparece encima de un pedestal el dios Baco (Dioniso), hijo de Júpiter y Sémele, coronado con hojas de vid, al que un grupo de jóvenes Bacantes con guirnaldas en la cabeza y medio desnudas veneran con ofrendas de flores, frutas y sacrificio de animales. Tocan instrumentos de viento y percusión como la trompeta, los tambores y los címbalos.

Alcítoe, hija de Minias, se opone a esta celebración, al no admitir que se deba venerar la divinidad de Baco⁴⁷, a pesar del mandato del sacerdote. La celebración de esta ceremonia, ilustra el contenido de *Met.* IV 4-9: “El sacerdote había ordenado celebrar una fiesta y que las sirvientas y las señoras libres de tareas, se cubrieran los pechos con una piel, que soltaran las cintas de los cabellos, que colocaran guirnaldas en sus cabezas, que cogieran en sus manos tirso de follaje y había profetizado que la cólera de la divinidad injuriada sería cruel”.

El Museo del Prado cuenta, además, con dos lienzos de Michel Ange Houasse (1680-1730): *Bacanal* (Nº catálogo 2267), pintado en 1719, en el que el dios aparece viejo y ebrio, coronado con hojas de vid y cubierto con una piel de lince y *Sacrificio a Baco* (Nº catálogo 2268), pintado hacia 1720, en el que vemos a Baco sobre un pedestal, coronado con hiedra y vid, con un tirso

⁴⁷ Ovidio, *Fastos* III, 713-790.

en su mano izquierda y una copa en la derecha, unos jóvenes están bajo el efecto del vino y otros tomando o vertiendo dicho líquido. Estos dos cuadros decoraron el Palacio de la Granja.

8.2 El triunfo de Baco.



Cornelis de Vos (1584-1651)
Lienzo. 180 x 295 cm.
Nº de catálogo 1860

Obra realizada a partir de un boceto de Rubens que se conserva en el Museo Boymans de Rotterdam.

La divinidad de Baco (Dioniso), su reconocimiento y respeto a sus ritos, es el tema de gran parte del libro tercero y cuarto. Este dios descendiente de Cadmo, pertenece a la estirpe real de Tebas por ascendencia materna. Es hijo de Júpiter y Sémele (Hig., *Fab.* 179), fue extraído del vientre de su madre, antes de ser consumida por el fuego, por su padre Júpiter, quien lo introdujo en su propio muslo, hasta que se cumpliesen los nueve meses de gestación. Por este hecho uno de sus múltiples epítetos es el de «dios de dos madres» o «nacido dos veces». Después, Júpiter entrega el niño a Mercurio y éste se lo entrega a su tía Ino, casada con Atamante, y convence a ambos para que lo crien como una niña.

Por este servicio a Baco, Juno se dirige al mundo subterráneo y llama a las Furias, para que enloquezcan a Ino y Atamante. Éste arranca del seno de su madre a su hijo Learco y lo mata. Ino con su hijo Melicertes se arroja al mar y Venus compadeciéndose de ellos, los convirtió en divinidades cambiándoles el nombre.

En latín se le llama Liber o Liber Pater. Es inmortal a pesar de ser hijo de una mortal. Se le considera el inventor de la vid y sus hazañas más importantes, son la conquista de Oriente hasta la India inclusive, y la instauración en Grecia de su propio culto mediante los ritos llamados Baquias, Bacanales⁴⁸, o bien orgías⁴⁹.

Cuando vuelve a Grecia se dirige a Beocia, patria de su madre y en Tebas donde reinaba su primo Penteo, introdujo las Bacanales con la oposición del rey, que murió a manos de las Bacantes, entre ellas su madre Ágave y sus tías Ino y Autónoe. Más tarde pasó a Naxos y castigó a los piratas tirrenos que le engañaron al no seguir con sus naves el rumbo acordado, y a todos los que no veneraban su divinidad, como sucedió a las hijas de Minias. Después de subir al cielo, en calidad de dios, raptó en Naxos a Ariadna que había sido abandonada por Teseo. Es el dios del vino y de la inspiración, sus cortejos dieron lugar a la tragedia, comedia y el drama satírico. Sus celebraciones eran de carácter licencioso y orgiástico.

El lienzo nos presenta a Baco desnudo con un racimo de uvas en su mano izquierda, una corona de pámpanos en su cabeza y sentado en un lujoso carro tirado por tigres. Está acompañado por una joven bacante que agita un tímpano en su mano derecha, sátiros con orejas apuntadas y Sileno bajo los efectos del vino cabalgando sobre el asno.

Rubens posiblemente se inspiró en los últimos versos del himno a Baco *Met.* IV 22-30:

“Tú, digno de recibir culto, das muerte a Penteo y a Licurgo el del hacha de dos filos y arrojas al mar los cuerpos tirrenos, tú oprimes los cuellos engalanados con riendas embellecidas, de tu tiro de dos linceos, las Bacantes y los Sátiros te acompañan y el viejo borracho que con su bastoncillo sostiene sus miembros que se tambalean y con poca fuerza se sujeta al curvo lomo de su encorvado asno. Por dondequiera que tú vas hay un griterío juvenil y retumban a la vez las voces de las mujeres y los tambores golpeados con las manos, los cóncavos bronceos y la flauta de largos agujeros”.

⁴⁸ En el Museo del Prado tenemos varios cuadros que expresan este momento festivo y desenfadado, posiblemente el cuadro más espectacular sea *La bacanal de los Andrios* de Tiziano (Nº de catálogo 418), que fue copiada por Rubens, pero que no hace mención al texto ovidiano.

⁴⁹ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp. 175-183.

8.3 Los borrachos o el triunfo de Baco



Velázquez (1599-1660)

Lienzo. 165 x 225 cm.

Nº de catálogo 1170

Obra de Velázquez⁵⁰, pintor de la corte de Felipe IV, fue su primer cuadro de leyendas mitológicas y posiblemente el más popular y realista del pintor. Para algunos pintores como Mengs⁵¹, este cuadro fue interpretado como una farsa de la mitología, otros lo consideran como ejemplo de realismo de la pintura española. Esto último debió pensar Alberti⁵² cuando escribió estos versos:

Se apareció la vida una mañana
Y le suplicó:
-Píntame, retrátame

⁵⁰ Según Martín Warnke (2007), pp. 69 s., el cuadro ha sufrido interpretaciones contradictorias: 1) intención crítica hacia el mito, al confrontar a un dios de la Antigüedad con los campesinos españoles y la mitología habría descendido a la esfera de la novela picaresca; 2) interpreta la escena como un acto burlesco procedente de la cultura festiva de palacio y 3) interpretaciones de tipo moral y religioso que se vieron contrariadas por un grabado de Jan Saenredam. El autor afirma que, al parecer, lo representado era una especie de bendición para campesinos indigentes, a quienes en su desgracia aún se les concede un momento de felicidad.

⁵¹ López Torrijo ((2003), p. 44, recuerda el respeto que Mengs tenía hacia la mitología clásica

⁵² Cf. Alberti (2003), poema 31.

Como soy realmente o como tú
Quisieras realmente que yo fuese.
Mírame, aquí, modelo sometido,
Sobre un punto, esperando que me fijas.
Soy un espejo en busca de otro espejo.

Un joven semidesnudo, disfrazado de Baco con porte divino, sentado sobre un tonel y coronado de pámpanos, el regazo está cubierto con un lienzo blanco y una tela de color púrpura. A la izquierda dos jóvenes coronados de pámpanos y a la derecha una escena costumbrista de personajes reales que demuestran en sus rostros la alegría y los efectos del vino. El joven que está de rodillas, con una jarra de vino y siendo coronado por el dios, es uno de los iniciados en este tipo de celebraciones orgiásticas.

Esta escena trata de ilustrar la juventud y la belleza del joven dios, en contraste con la edad de sus seguidores y podríamos ver una cierta inspiración en el contenido de *Met.* IV 18-21: “Tú eres niño eternamente, tú eres contemplado como el más hermoso en el alto cielo; cuando te muestras sin cuernos, tu cabeza es virginal; por ti fue vencido el Oriente hasta allí donde la pálida India es bañada por las últimas aguas del Ganges”.

8.4 La Fragua de Vulcano



Velázquez (1599-1660)
Lienzo. 223 x 290 cm.
Nº de catálogo.1171

Velázquez durante su estancia en Roma, para adquirir una nueva formación artística, pintó este cuadro en 1630 de gran formato que hace referencia a una escena mitológica de *Met.* IV 167-189, la llegada de Apolo a la fragua de Vulcano para comunicarle el adulterio de su esposa Venus con Marte.

Este cuadro fue la primera verdadera incursión del pintor en la mitología y es una prueba de la asimilación, por parte del pintor, de las tradiciones pictóricas italianas, tanto la veneciana, como la clásica⁵³.

Fue adquirido en 1634 por el rey Felipe IV, en 1701 decoraba el Casón del Buen Retiro, más tarde pasó al Palacio Real y en 1819 entró a formar parte de el Museo del Prado⁵⁴.

El cuadro representa al dios Apolo, ataviado con una túnica de color dorada, con sandalias y en su cabeza una corona de laurel. Ante la llegada del dios al taller, todos se quedan sorprendidos y Apolo revela a Vulcano que su esposa Venus comete adulterio con Marte. Ante tal noticia todos quedan estupefactos, Vulcano con aspecto contrariado y con el pecho descubierto suelta la maza y en su postura deja al descubierto su cojera, por el desnivel de sus hombros y la curva de sus caderas. Los operarios de la fragua, hombres fuertes y jóvenes, semidesnudos, dejan de trabajar al bajar los brazos y levantar las cabezas.

Vulcano (Hefesto) era dios del fuego, hijo de Zeus y de Hera. Respecto a su cojera, hay distintas versiones, o bien que nació cojo o que fue arrojado por su padre o por su madre fuera del Olimpo. Era un artista en la forja de los metales, el herrero divino que a ruegos de Tetis fabricó un casco, una coraza y un escudo para Aquiles; a petición de su esposa Venus (Afrodita) realizó las armas para Eneas; por orden de Júpiter modeló el maravilloso escudo de Hércules que ninguna fuerza humana podía romper; creó a la primera mujer con arcilla amasada con agua a la que los dioses llamaron Pandora y fabricó una malla finísima para comprobar la infidelidad de su esposa Venus con Marte. Muchos héroes se protegieron con armaduras y escudos forjados en su fragua.

La escena que presenta el lienzo, ilustra perfectamente el contenido de *Met.* IV 171-175: “Se piensa que este dios (el Sol) vio el primero el adulterio de Venus con Marte. Este dios ve el primero todas las cosas. Se dolió de este hecho y reveló al marido, hijo de Juno, el adulterio de su lecho y el lugar del adulterio. A éste se le nubló su mente y se le cayó la obra que sostenía su mano de artesano”.

⁵³ Cf. Pérez Sánchez (1984), pp. 130 s.

⁵⁴ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 419.

8.5 Ticio. Obra de Tiziano



Tiziano (1488-1576)
Lienzo. 253 x 217 cm.
Nº de catálogo 427

Ticio o Titio, gigante de la mitología clásica, es hijo de Júpiter (Zeus) y de una hija de Minias. Júpiter, temeroso de los celos de su esposa Juno, ocultó a su amante en las profundidades de la tierra y allí nació Ticio.

Juno (Hera) celosa de las infidelidades de su esposo, cuando Latona dio a luz a Diana y Apolo, infundió en Ticio el deseo de violarla y éste fue fulminado por Júpiter y precipitado en los infiernos, donde dos águilas u otros animales devoraban su hígado que se renovaba inmediatamente (Hig., *Fab.* 55).

Junto a Tántalo, Sísifo e Ixión forma parte del grupo de los grandes condenados⁵⁵, cuyo tormento junto al de las danaídes, se consideraba ejemplar en todos los relatos mitológicos. Ovidio lo recuerda en *Met.* IV 457-461.

Esta serie de personajes condenados fue realizada por Tiziano para María de Hungría en 1549, estuvo en Flandes y al venir la hermana de Carlos V a España en 1556 se los trajo. Más tarde pasaron a decorar el Real Alcázar de Madrid y finalmente este cuadro ingresó en 1828 en el Museo del Prado⁵⁶.

⁵⁵ Amplia información en López Torrijos (1995), pp. 398-402.

⁵⁶ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 402.

El lienzo expresa magníficamente el dolor de Ticio al estar el buitre devorando su hígado. Ilustra el contenido de *Met.* IV 457 s.: “Ticio ofrecía sus entrañas para ser despedazadas y estaba tendido a lo largo de nueve yugadas”.

8.6 Ticio Obra de Ribera



Ribera (1591-1652)
Lienzo. 227 x 301 cm
Nº de catálogo 1113

José de Ribera el Españoleto realizó también en Italia la serie de los condenados, pero solamente el Museo del Prado tiene la de Ticio⁵⁷ y la de Ixión. Estas obras, que habían estado en Amsterdam, pasaron al Palacio del Buen Retiro.

El lienzo ofrece un hermoso escorzo en el que se ha sabido plasmar el dolor y el sufrimiento de Ticio.

Ovidio recuerda, en *Met.* IV 420 ss., cómo Juno dolida por la divinidad de Baco, hijo de Sémele, su rival, desciende a las moradas infernales donde muchos sufren el debido castigo y va a visitar a las Erinies o Furias (Alecto, Tisífone y Meguera), nacidas de la Noche y con serpientes en sus cabelleras, para que enloquezcan a Atamante, esposo de Ino y tío de Baco, y es allí donde estaban los cuatro condenados.

El cuadro ilustra el contenido de *Met.* IV 457 s.: “Ticio ofrecía sus entrañas para ser despedazadas y estaba tendido a lo largo de nueve yugadas”.

⁵⁷ Cf. González Serrano (2009), pp. 63 ss.

8.7 Sísifo



Tiziano (1488-1576)
Lienzo. 237 x 216 cm.
Nº de catálogo 426

A Sísifo⁵⁸, hijo de Eolo y descendiente de Deucalión, rey de Corinto, se le considera uno de los mortales más astuto y menos escrupuloso (Apolod., *Bibl.* I 9, 3 e Hig., *Fab.* 60). Se cuenta que sedujo y se unió a Anticlea, hija de Autólico, la noche anterior a contraer matrimonio con Laertes y que de esta unión nació Ulises. Júpiter lo castiga por revelar al padre de Egina el rapto de su hija, por obra del dios. De esta unión nacería Éaco, padre de Peleo y abuelo de Aquiles. Zeus envía la Muerte a Sísifo, pero él escapa haciéndola prisionera.

Por todos sus crímenes, Júpiter lo castiga a empujar eternamente hasta lo alto de una montaña una enorme roca, que vuelve a rodar hacia abajo para ser empujada de nuevo.

En el cuadro vemos el cuerpo atlético de Sísifo con la roca apoyada en su hombro y subiendo la montaña. Es un hermoso lienzo por el colorido de los tonos; en el ángulo izquierdo se ven las llamas del Tártaro y en los músculos de Sísifo se nota la tensión, debido al esfuerzo que está haciendo.

Ovidio recuerda a este personaje en *Met.* IV 460: “O buscas o empujas Sísifo la piedra que ha de volver”.

⁵⁸ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp.302 s. y Díaz Padrón (1996), p. 402.

8.8 Ixíon



Ribera (1591-1652)
Lienzo. 301 x 220 cm.
Nº de catálogo 1114

Ixíon es hijo de Flegias, hermano de Corónide y rey de los Lápitidas. De su unión con Día, nació Pirítoo, amigo de Teseo. Provocó la muerte de su suegro que le exigía el cumplimiento de sus promesas matrimoniales, haciéndole caer en un hoyo lleno de fuego, donde encontró la muerte. Por esta acción cometió un doble sacrilegio y nadie quiso purificarlo, únicamente Júpiter se apiadó de él y lo purificó.

A pesar de este favor, Ixíon se atrevió a enamorarse de Juno, esposa de Júpiter, y éste para castigarle hizo que una nube se hiciese semejante a Juno (las nubes tenían forma equina), Ixíon se unió a ella y engendró a Centauro, padre de los Centauros. Júpiter lo fulminó y lo precipitó en el Tártaro y lo ató a una rueda que giraba sin cesar (Hig., *Fab.* 62).

Este cuadro y el de Ticio fueron comprados por Felipe IV en 1634, también encargó una serie completa de los condenados míticos, para que sirviesen de advertencia a quienes se atreviesen a desafiar al monarca, porque habían sido concebidos con un propósito moral.

En el lienzo de Ribera, un sátiro termina de encadenarle a la rueda y es ayudado por otro que tenuemente se vislumbra al fondo. Ixíon presenta una figura con una anatomía algo desproporcionada, la luz acentúa la tensión dramática. Ovidio lo recuerda en *Met.* IV 401: “Ixíon va dando vueltas y al mismo tiempo se persigue y se huye”.

8.9 Perseo

La figura de Perseo está narrada en *Met* IV 604-803, pertenece a la estirpe argiva y es hijo de Júpiter y Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos, pasa su infancia en la isla de Sérifos, en la corte de Polidectes, en casa de Dictis, hermano del rey. Polidectes se enamora de Dánae y trata de seducirla, pero al no ser correspondido y ser Perseo un joven lleno de vigor y fortaleza no se atreve a consumar su deseo amoroso. Polidectes organiza un banquete e invita a súbditos y amigos y les comunica que necesita recaudar fondos para un presente nupcial a Hipodamía. Perseo dijo que él no tenía inconveniente en hacer una aportación y si era preciso traería la cabeza de Medusa. Ante este ofrecimiento Polidectes le ordena que cumpla su palabra, amenazándole con apoderarse de su madre si no la cumple.

Perseo se atemoriza al principio, pero con la ayuda y los consejos de Mercurio (Hermes) que le da una cimitarra o espada corta, de Atenea que le regala un espejo y de las ninfas que le proporcionan unas sandalias aladas, una alforja y el casco de Hades que hacía invisible a quien se lo ponía, se dispone a realizar la empresa. Gracias a estos regalos se dirige volando al país donde viven la Górgonas (Esteno, Euríale y Medusa), que tenían las cabezas rodeadas de serpientes y las encuentra dormidas.

Para evitar ser petrificado, si se despertaban y las miraba de frente, Perseo se acerca a Medusa vuelto de espaldas, llevado de la mano por Atenea y viendo a su enemiga reflejada en el espejo, le corta la cabeza e inmediatamente la mete en la alforja y emprendió un largo viaje aéreo. En primer lugar, llega al reino de Atlas, en el extremo de Occidente, donde se encontraba el huerto de las manzanas de oro. Atlas sabía por un antiguo oráculo de Temis que llegaría un día, en el que un hijo de Júpiter (Zeus) se llevaría el oro, por eso al presentarse Perseo y pedirle hospitalidad, diciendo que era hijo de Júpiter se alarma y lo expulsa violentamente. Perseo ante esta actitud saca la cabeza de la alforja y se la muestra a Atlas que al punto queda petrificado.

A continuación se dirige a Etiopía y consigue liberar a Andrómeda, casándose después con ella, que estaba prometida a su tío Fineo, quien airado por este hecho, se enfrenta a Perseo que en la disputa lo petrifica con la cabeza de Medusa.

Más tarde Perseo, en compañía de Andrómeda, marcha a Sérifos y conociendo que en su ausencia Polidectes intentó abusar de su madre, petrifica a Polidectes y coloca a Dictis en el trono. Poco después, marcha a Argos acompañado de su madre y de su esposa, y toma parte en la ciudad de Larisa en los juegos organizados por el rey del lugar. Perseo participa como lanzador de disco y cuando lanza el disco viene a dar en el pie de Acrisio, provocándole

la muerte y dando así cumplimiento al antiguo oráculo de que mataría a su abuelo⁵⁹.

8.10 Dánae recibiendo la lluvia de oro



Tiziano (1488-1576)
Lienzo. 129 x 181 cm.
Nº de catálogo 425

Obra del pintor italiano Tiziano⁶⁰, realizada en 1553-54 para cumplir el encargo de Felipe II, juntamente con otras de sus «Poesías⁶¹». Tiziano pintó varios cuadros de este mismo tema con pequeñas diferencias, el primero de este tema fue el que pintó, para Octavio Farnesio en 1545, que se conserva en la Galleria Nazionale de Capodimonte de Nápoles⁶².

Este cuadro presenta pequeñas diferencias con el que tenemos en el Museo del Prado, lo más destacable es que la joven aquí está acompañada de Cupido; en cambio, la Dánae del Museo del Prado está acompañada de una vieja criada que trata de recoger las monedas o trozos de oro que caen del cielo y presenta un gran parecido con el que actualmente se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.

⁵⁹ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp.155-165.

⁶⁰ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 402.

⁶¹ Cf. Pérez Sánchez (1984), p. 70.. Tiziano pintó también *Perseo y Andrómeda* que hoy se encuentra en la Wallace Collection de Londres y *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón* que se encuentran en la National Gallery of Scotland de Edimburgo.

⁶² Cf. González Serrano (2009), pp.167 s., ofrece interesante documentación sobre los cuatro cuadros del tema de *Dánae* realizados por Tiziano y que hoy día se encuentran en Nápoles, Viena, San Petesburgo y Madrid.

Un oráculo predijo a Acrisio, rey de Argos, que el hijo de su hija Dánae lo mataría. Para que no se cumpliese el oráculo, el rey encierra a su hija en una torre, con el propósito de evitar que se quedase embarazada; pero Júpiter se enamora de la joven y consigue llegar hasta ella, en forma de lluvia de oro, dejándola embarazada de Perseo. Una vez que Acrisio conoce el estado de su hija y nace su nieto, ordena que madre e hijo sean depositados en un cofre o arca y sean arrojados al mar. Con la protección de Júpiter llegan a la isla de Sérifos y son recogidos por Dictis, hermano del rey Polidectes. Con el paso del tiempo se cumplió el oráculo y Perseo involuntariamente mató a su abuelo Acrisio.

Esta escena en la que aparece Dánae totalmente desnuda, recibiendo unas monedas o trozos de oro, a cambio de sus favores amorosos, y acompañada de la vieja que con avidez recoge las monedas, simboliza el amor venal. Júpiter simbolizaría el rico enamorado (*dives amator*), que todo lo puede conseguir con el dinero. Esta escena inspiró en el siglo XVII una serie de poemas que critican el amor venal y el poder que tiene el oro y el dinero que abre todas las puertas y consigue todo lo que se propone, como Horacio escribió en su *Oda* y Quevedo en su poema “Poderoso caballero es don dinero”.

Ovidio hace una mención explícita a este mito, en *Am.* II 19,27 s. y en *Met.* IV 610 s.⁶³, que ha tenido gran trascendencia por ser Dánae y Júpiter padres de Perseo, y que el poeta introduce al mencionar que Acrisio no admitía que Baco, hijo de Sémele y de Júpiter, fuese de origen divino, ni tampoco el origen divino de Perseo, como expresa en *Met.* IV 607-616:

“Sólo queda el Abantiada Acrisio, descendiente de la misma estirpe, quien lo aleja de las murallas de la ciudad de Argos y lleva sus armas contra el dios; y no considera que el linaje de Baco sea divino, en realidad no creía que Perseo era hijo de Júpiter, a quien Dánae había concebido de lluvia de oro. Sin embargo pronto se arrepiente Acrisio (tan grande es el poder de la verdad) tanto de haber profanado al dios, como de no haber reconocido a su nieto, uno está ya instalado en el cielo, en cambio el otro llevando el memorable despojo del monstruo viperino (Medusa), hendía el aire ligero con estrepitosas alas”.

⁶³ Este mito por la brevedad con la que lo trata Ovidio, ha obligado a ampliar su contenido en los traductores del siglo XVI, como es el caso de la traducción de Jorge de Bustamante. Cf. Hor., *Odas* III 16, 1-8; Prop. II 20, 10 ss. y 32, 60 s. e Hig., *Fab.* 63.

8.11 Andrómeda



Luca Giordano (1632-1705)

Lienzo. 78 x 64 cm.

Nº de catálogo 195

Andrómada, era hija de Cefeo rey de los Etíopes y de Casiopea, su madre se había jactado de ser más bella que Juno o que las Nereidas, y el injusto oráculo de Amón había ordenado que en castigo, su hija fuera encadenada junto al mar, para ser devorada por un monstruo marino, que Neptuno (Posidón), el dios del mar envió, para vengar la vanidad de Casiopea.

Cefeo se vio obligado a encadenar a su hija para que fuese devorada por el monstruo marino, pero gracias a la llegada de Perseo, que regresaba de dar muerte a Medusa, al sentirse enamorado de la joven, le propone a los padres de Andrómada que la liberaría, si se la concediesen en matrimonio. Ellos aceptaron el compromiso y además le prometen un reino como dote (*Met.* IV 663-803).

Obra del italiano Luca Giordano, aunque anteriormente fue atribuido a Juan Antonio Escalante, presenta a una joven encadenada y pudorosamente vestida, expuesta al monstruo marino que Neptuno hizo salir de las aguas para castigar la soberbia de su madre Casiopea. Ese cuadro ilustraría el contenido de los versos de *Met.* IV 670s. “Allí el injusto Amón (dios egipcio equivalente a Zeus) había ordenado que Andrómada, que no lo merecía, pagase el castigo de la lengua de su madre”.

8.12 Andrómeda encadenada



Copia anónima.
Lienzo. 193 x 104 cm.
Nº de catálogo 1715

En este cuadro, copia de Rubens (1577-1640), aparece Andrómeda en solitario prácticamente desnuda, con el manto rojo en el suelo. En lo alto el dios Himeneo con la antorcha y a la izquierda Perseo sobre el caballo Pegaso, hijo de Medusa y Neptuno, que ve a la joven con los brazos encadenados a la roca y queda prendado de su belleza. En el mar está el monstruo acosando a la joven.

Este cuadro reproduce el contenido de *Met* .IV 672-677: “Tan pronto como Perseo la vio, con los brazos encadenados a las duras rocas, a no ser porque una suave brisa había movido sus cabellos y de sus ojos manaban tibias lágrimas, habría creído que era una estatua de mármol, se inflama sin saberlo y se queda atónito, embargado por la imagen de aquella belleza que ha visto, casi se olvidó de agitar en el aire sus alas”.

Ingresó en el Museo del Prado en 1827.

8.13 Andrómeda libertada por Perseo



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 265 x 160 cm.
Nº de catálogo 1663

Obra de Rubens, posiblemente fue uno de los últimos encargos del rey Felipe IV en 1639, parece ser que esta obra fue terminada por su colaborador Jordaens. Decoró varias estancias reales como el Salón de los Espejos del Alcázar en 1686, más tarde pasó al Palacio del Buen Retiro, la casa de Rebeque, junto al Palacio Real y en 1827 fue trasladado al Museo del Prado⁶⁴.

En el lienzo⁶⁵ aparece Andrómeda semidesnuda, cubierta por un fino velo y atada a la roca, mientras Perseo vestido con una armadura y un airoso manto rojo está liberando a la joven. En lo alto del guerrero, aparecen Cupido e Himeneo con su antorcha para indicar el amor entre ellos y la unión matrimonial. En el ángulo izquierdo cerca de las piernas de la joven está el escudo con la cabeza de Medusa rodeada de serpientes. En segundo plano y en el hueco de las piernas de Perseo se distingue la figura de Pegaso, el caballo alado nacido de Medusa, y en la parte derecha en la playa yace el dragón vencido.

⁶⁴ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 333 y González Serrano (2009), pp. 241 s.

⁶⁵ Cf. Van de Velde, en Balis (1991), p. 191.

El pintor ha ilustrado el contenido de *Met.* IV 678-690: “Cuando se detuvo dijo; ‘Oh tú no digna de estas cadenas, sino con las que se unen entre sí los amantes apasionados, haz saber al que te pregunta tu nombre y el de tu tierra, por qué llevas cadenas’. Al principio ella guarda silencio y no se atreve a hablar a un hombre, siendo una mujer, y con las manos habría tapado el casto rostro, si no hubiese estado encadenada; sus ojos los llenó con las lágrimas que le brotaban, que es lo único que podía hacer.

Él una y otra vez insistió, para que no pareciera que no quería confesar una falta suya, le indica su nombre y el de su país y cuánta había sido la confianza de su madre en su belleza, y todavía no había terminado de contárselo todo, el mar resonó y saliendo del inmenso mar un monstruo amenaza y bajo su pecho ocupa la inmensa superficie marina”.

El cuadro está considerado como una alegoría de la monarquía hispánica y el héroe, con armadura, sería una metáfora del propio monarca y de su dominio sobre el mal.

9. *METAMORFOSIS LIBRO V*

Cuando Perseo en la celebración de su banquete nupcial, termina de relatar cómo consiguió cortar la cabeza de Medusa, una multitud armada y rabiosa, entra en el palacio real acompañando a Fineo, que quiere vengar el que se le haya arrebatado a su prometida.

Este combate entre Perseo y Fineo (1-235) termina con la victoria del hijo de Júpiter que abandona Etiopía con su esposa y castiga a Preto, hermano de su abuelo Acrisio (236-241) y a Polidectes (242-249) por intentar poseer a Dánae en su ausencia.

Minerva después de haber acompañado y protegido a su hermano Perseo, se dirige al Helicón y preguntó a las Musas por la fuente Hipocrene (o fuente del caballo) y éstas le cuentan cómo se libraron de Pireneo (250-293). El sonido de las lenguas y de las alas de nueve huracas permite a las Musas contar que las Piérides las habían retado a una competición de canto (294-317).

Una de las Piérides canta la Gigantomaquia y la huida de los dioses a Egipto (318-340). Una de las Musas, Calíope comienza un himno a Ceres y, después de mencionar que el gigante Tifoeo fue sepultado bajo la isla de Sicilia, relata el rapto de Prosérpina por obra de Plutón (341-408) y la ninfa Cíane (409-437), testigo del rapto, intentó impedirlo, pero consumida por el dolor y las lágrimas se convirtió en fuente.

Ceres no sabiendo cómo ha desaparecido su hija, empieza a recorrer la tierra, castiga a Ascálabo transformándolo en salamanquesa (438-461), por reírse de la diosa cuando la vio beber con ansiedad. Regresa a Sicilia (462-486) y llega junto a Cíane que lamenta el rapto de la joven y la violación de los derechos de sus aguas. Sin embargo al estar transformada en agua no pudo contarle a la diosa el rapto, pero deja ver en la superficie de aquellas aguas el cinturón de su hija Prosérpina.

Ceres enfadada, priva de cosecha a las tierras por lo que la ninfa Aretusa (487-508) suplica a la diosa que se compadezca de la tierra, que no ha cometido ninguna falta, y le revela que su hija está en el reino de Plutón. Cuando Ceres conoció el paradero de su hija, visita a Júpiter e intercambian opiniones (509-532) como verdaderos padres de la joven.

Júpiter para que vuelva su hija a la tierra pone como condición que no haya tomado alimento alguno en los infiernos. Ascálafo (533-550) revela que sí ha tomado unos granos de granada y por esta delación Ceres lo convierte en búho. Se recuerda la transformación de las Sirenas en aves (551-571), finalmente Júpiter propone que Prosérpina comparta el año entre su madre y su marido. A continuación Aretusa (572-641) cuenta a Ceres, que siendo acosada por el río Alfeo, se convirtió en una corriente de agua dulce, gracias a

Diana. Inmediatamente después Ceres se encamina a Atenas y da a Triptólemo (642-661) un carro y le enseña cómo sembrar el trigo por todo el mundo, ordenándole que arrojase, una parte de las semillas que le había dado, en tierra sin cultivar y, otra parte, en tierra cultivada. Triptolemo se dirige a la Escitia para llevar las semillas y su rey Linco, sintiendo envidia del joven, lo acoge como huésped y al intentar matarlo, Ceres lo convierte en lince. Terminado el canto de Calíope, las ninfas actúan de jurado y dan el triunfo a las Musas y las Piérides, al no aceptar la derrota, son transformadas en huracanes.

9.1 Perseo vencedor de Medusa



Luca Giordano (1632.-1705)
Lienzo. 223 x 91 cm.
Nº de catálogo 194

En esta obra de Giordano aparece Perseo con el casco, girando el rostro y en la mano derecha la cabeza de Medusa, que la muestra a los guerreros y doncellas que le acompañaban el día de su boda con Andrómeda, después de haber relatado cómo se apoderó de esta cabeza.

En el primer plano aparecen hombres armados que se enfrentan a Perseo, uno de ellos Fineo, prometido y tío de Andrómeda que es el promotor de la

contienda y que finalmente reconoce la injusta guerra y la valentía de Perseo, quien para defenderse muestra la cabeza de Medusa.

El pintor pudo inspirarse para realizar esta obra en *Met.* V 214-222: “Se aparta (Fineo) y así tendiendo manos suplicantes y brazos que se doblan, le dice: ‘Vences Perseo, aparta tu monstruo y quita de en medio el rostro petrificador de tu Medusa, sea el que sea, quítalo te lo suplico. No ha sido el odio ni la ambición de mando lo que me ha empujado a la guerra. En favor de una esposa he alzado las armas, tu motivo era mejor por tus méritos, el mío por ser anterior en el tiempo. Me arrepiento de no haber cedido; no me concedas nada, oh valerosísimo héroe, excepto la vida, sea tuyo todo lo demás’ ”.

9.2 Ofrenda a Ceres



Jordaens (1593-1678)
Lienzo. 165 x 112 cm.
Nº de catálogo 1547

Este cuadro fue pintado hacia 1619 y el tema elegido es el de Ceres, hija de Crono y de Rea, madre de Prosérpina que la había concebido de Júpiter. Es la diosa de la tierra cultivada, de la abundancia y de la fertilidad que enseñó a los hombres la utilización del arado. Sus lugares preferidos son Eleusis y Sicilia.

En el lienzo⁶⁶ vemos a la joven diosa cubierta con un manto rojo, destacando por encima de sus oferentes, gente sencilla y de todas las edades: niños, jóvenes adultos y ancianos que arrodillados le dan las gracias por los dones que la tierra, con sus enseñanzas divinas, le otorga. La diosa lleva en su cabeza unas espigas, que es su atributo principal y en el brazo izquierdo un cuerno⁶⁷, lleno de toda clase de frutos y flores que la tierra produce. El pintor no olvida introducir un buey que es imprescindible para arar y cultivar la tierra.

Ceres se identifica con la diosa griega Deméter, su culto se introdujo en Roma en el año 496 a.C. Se levantó en su honor un templo en el monte Aventino y del 12 al 19 de abril se conmemoraban los Ceralia (Ov. *Fast* 393-620).

Las Musas, en las *Metamorfosis* V 341-661, cuentan a Palas la competición en el concurso con los Piérides y cómo las vencieron al entonar Calíope, musa de la poesía épica, el rapto de Prosérpina en el que se alaba a la diosa Ceres. El contenido de *Met.* V 341-345 es un reflejo de la veneración de la gente hacia Ceres: “Fue Ceres la primera que hendió los terrones con el corvo arado, la primera que dio cereales y alimentos tiernos a la tierra, la primera que estableció leyes. Todas las cosas son don de Ceres, a ella es a quien yo debo cantar, ojalá por lo menos pudiera cantar versos dignos de la diosa, sin lugar a dudas la diosa es digna de un poema”.

El Museo del Prado tiene desde 1827 dos cuadros más con el tema de Ceres y el cuerno de la abundancia. Rubens pintó *Ceres y dos ninfas* (Nº de catálogo 1664) en el que se ve a la diosa desnuda, a la que las ninfas entregan el cuerno de la abundancia, y el de *Ceres y Pan* (Nº de catálogo 1672) en el que Ceres aparece coronada por las espigas de trigo, rodeada de frutos del campo y con el cuerno de la abundancia. Este tema no está inspirado en ningún pasaje de *Metamorfosis*.

⁶⁶ Cf. Vandenven, M., en Balis, A. (1991), p. 211.

⁶⁷ A esta diosa se la representa en los tres cuadros del Museo del Prado, con el cuerno de la abundancia que, según *Metamorfosis* IX 85-92, Hércules después del altercado que tuvo con Aqueloo transformado en toro por el amor de Deyanira, le rompió un cuerno que las Náyades consagraron rellenándolo de frutas y olorosas flores. Este cuerno siempre se presenta rebosante de productos de la tierra y adornado con flores.

9.3 El Rapto de Prosérpina



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 180 x 270 cm
Nº de catálogo 1659.

Óleo sobre lienzo realizado por Rubens para la Torre de la Parada. El boceto de este cuadro perteneció a las colecciones de Pastrana y de Osuna y en la actualidad se conserva en el Museo Bonnat de Bayona (nº 955). El cuadro pasó al Museo del Prado en 1827.

El mito de Prosérpina lo narra Ovidio, en *Fastos* IV 393-620 y en *Met.* V 341-571, con matices diferentes. Es una historia de amor arrebatado, que termina con final feliz. El lienzo presenta una bella composición, en la que contrasta la blancura de las diosas con el color moreno de Plutón (Hades), dios del mundo subterráneo. Este dios herido por una flecha de Cupido, sorprende a Prosérpina (Perséfone) que estaba cogiendo flores y ante el asombro y el miedo de la joven y de las que la acompañaban, la rapta (Hig., *Fab.* 146).

Es una escena que presenta un movimiento y una fuerza excepcional, que ponen de manifiesto el talento y la creatividad de Rubens. Plutón, en su carro tirado por negros corceles, arrebató a Perséfone semidesnuda y envuelta en una túnica roja. Tratan de evitar el rapto Atenea (Minerva), Afrodita (Venus) y Ártemis (Diana) que lleva en la cabeza una luna (al ser considerada la personificación de la Luna). El canastillo con las flores está en el suelo y aparecen Cupido e Himeneo para consagrar la unión matrimonial.

El cuadro ilustra el contenido de *Met.* V 395-401: “Casi al mismo tiempo fue vista, amada y raptada por Dis (Plutón), hasta tal punto es impaciente el amor. Aterrorizada la diosa con afligida boca, llama a gritos a su madre y a sus acompañantes, pero más veces a su madre, y como se había desgarrado el

vestido desde el borde superior, los manojos de flores se le cayeron al quedar suelta la túnica y tan gran sencillez mostró en sus juveniles años: también esta pérdida causó dolor a la doncella”.

Este lienzo es una composición pareja con *El rapto de Deidamía o Hipodamía* (nº 1658)⁶⁸.

9.4 Prosérpina en el infierno



Pieter Brueghel (1564-1637)

Tabla. 43 x 64 cm

Nº de catálogo 1454

Este cuadro fue pintado por P. Brueghel y es continuación del lienzo anterior, ya que ilustra la llegada al mundo subterráneo del carro de Plutón, tirado por cuatro corceles negros, trayendo a la raptada Prosérpina. El paisaje que presenta es la gran laguna Estige y el río Leteo, todo está dominado por las llamas, allí se ve en el ángulo inferior izquierdo la barca de Caronte que transporta a la otra orilla a los seres que han muerto.

El lienzo ilustra el contenido de *Met.* V 402-408: “El raptor conduce su carro e incita a sus caballos, llamando a cada uno por su nombre, y a lo largo de sus cuellos y melenas va dando tirones a sus riendas, matizadas de negruzco robín, y se desliza a través de lagos profundos y de las lagunas de los Pálicos, que huelen a azufre, hirviendo en las hendiduras de la tierra y por donde las Baquíadas, linaje procedente de Corinto, bañada por dos mares, levantaron sus murallas, en medio de puertos desiguales”.

Este cuadro estaba en la Quinta del Duque de Arco en 1794.

⁶⁸ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 332.

9.5 Ceres en casa de Bécuba o Hécuba



Adam Elsheimer (1578-1610).
Cobre. 30 x 25 cm.
Nº de catálogo 2181

Este cuadro del alemán A. Elsheimer, sobre soporte de cobre, perteneció a la colección de Rubens y formó parte de las colecciones españolas antes de 1645. La opinión general es que se trata de una copia de un original del pintor alemán Adam Elsheimer, que se identifica con el cobre del mismo tamaño, que se encuentra en la colección Bader de Milwaukee.

El cuadro de fondo oscuro, pero con varios puntos de luz que permiten identificar a los personajes, presenta a la diosa Ceres cubierta con la túnica roja en la puerta de la choza, que está bebiendo lo que le han ofrecido y está iluminada por la vela de la anciana.

Otro resplandor nos permite ver al fondo una joven que está ordeñando una vaca y en el ángulo izquierdo la luz nos permite ver el cuerpo de la diosa, que mientras está bebiendo, el niño en actitud descarada se ríe de la diosa y la anciana con su mano intenta que modere su actitud.

El pintor buen conocedor del texto ovidiano se ha inspirado, en el contenido de *Met.* V 446-461, donde se nos relata que Ceres, que buscaba incansablemente a su hija, raptada por Plutón, exhausta por el esfuerzo y sedienta se acercó a una choza cubierta de paja y llamando a la puerta pidió agua para calmar la sed. Una vieja le dio una bebida y un niño llamado Ascálabo que estaba cerca se rió de la diosa y la llamó ansiosa.

Ceres se indignó y sin terminar de beber humedeció al niño con la harina tostada mezclada con el líquido y su cuerpo empezó a transformarse, sus brazos se convierten en patas, todos sus miembros cambian de forma y le aparece una cola. Ante el asombro de la vieja, el niño se transformó en un estelión o salamanquesa, que comúnmente se le llama lagartija. La anciana se quedó asombrada de la transformación y cuando fue a tocar el reptil él huyó y se escondió.

El cuadro ilustra el contenido de los versos de *Met.* V 449-454: “Sale una anciana (de la choza) y ve a la diosa y a la que le pedía agua le dio una bebida dulce, que antes había cubierto con harina de cebada tostada. Mientras bebe ella lo que se le ha dado, un niño descarado y osado se puso delante de la diosa, se rió de ella y la llamó ansiosa. Ella se ofendió y todavía no había terminado de beber, mientras él hablaba, la diosa le roció con la harina tostada mezclada con el líquido”.

10. *METAMORFOSIS LIBRO VI*

Después de escuchar Minerva el relato de las Musas, elogia el canto de éstas y considera justa su cólera. La diosa desea que se la respete en los primores del arte de la lana y se dirige a la lidia Aracne (1-141), que tenía gran habilidad en estos trabajos, pero no reconocía que Palas la había enseñado. La diosa para no ser reconocida, toma la figura de una vieja y le aconseja que se considere inferior a la diosa, ella no lo hace y Palas la reta a un certamen de habilidad en el bordado. Mantienen un diálogo en el que se ve con claridad la espontaneidad e inconsciencia de la juventud y la prudencia de la vejez.

Las dos realizan obras de gran perfección, pero Aracne, al recordar en su bordado todos los hechos dignos de oprobio de los dioses Júpiter, Neptuno, Apolo, Baco y Saturno y las transformaciones que adoptaron para gozar de amores ilícitos, es castigada por Palas y convertida en araña.

La soberbia y la impiedad hacia la divinidad también es motivo de castigo para Níobe (146-312), esposa de Anfión, rey de Tebas, al considerarse superior a Latona y vanagloriarse de sus catorce hijos. Éstos caen víctimas de las flechas de los hijos de Latona, Apolo y Diana, para vengar la afrenta hecha a su madre. Anfión no pudiendo soportar la pena se atravesó el pecho con el hierro. La madre no pudiendo soportar el dolor se sentó entre sus hijos sin vida y fue transformada en piedra.

A partir de este suceso todos temen la cólera de la diosa Latona, uno cuenta lo que sucedió a los licios (313-381) que fueron convertidos en ranas, por no permitir a la diosa beber el agua de un lago; otro recuerda el castigo que Apolo infligió al sátiro Marsias (382-400) por haberse atrevido a competir con su divinidad.

Después de estos relatos Pélope, el del hombro de marfil, llora a su hermana Níobe (401-423) y todas las ciudades vecinas acuden a Tebas por la muerte de sus reyes, Anfión y Níobe, excepto Atenas que está en guerra. Esto da pie para introducir el trágico relato de Progne y Filomela (429-674), hijas del rey de Atenas, que vengaron la violación de esta última por su cuñado Tereo, matando a Itis, hijo de Progne y Tereo. Esta es una de las historias más trágicas de la antigüedad clásica en la que los protagonistas no son dioses, sino seres humanos.

Erecteo, hijo de Pandión y hermano de Progne y Filomela, hereda el trono de Atenas, es padre de Procris y de Oritía, esta última pretendida y raptada por el dios Bóreas, hijo de la Aurora y de Astreo, de origen tracio (675-721). De esta unión nacen Cálais y Zetes que participan en la expedición de los Argonautas.

10.1 Las Hilanderas o la Fábula de Aracne



Velázquez (1599-1660)
Óleo sobre lienzo 169 x 250 cm
Nº de catálogo 1173

Este cuadro Velázquez lo pintó hacia 1658 y posiblemente no por encargo de la corte, ya que en 1664 pertenecía a don Pedro de Arce, montero de Felipe IV. Javier Portús Pérez⁶⁹ considera el cuadro como una de las obras maestras de Velázquez, desde el punto de vista técnico, y como una compleja construcción a través de la cual su autor ha querido hacer alarde de sus capacidades narrativas e intelectuales.

José Ortega y Gasset y Diego Angulo sospecharon que tras esa imagen realista se escondía una narración mitológica. Esta suposición fue confirmada por Diego Angulo Íñiguez⁷⁰ en 1948 y en 1952, al desvelar la denominación correcta, con un convincente material iconográfico de ediciones ilustradas de Ovidio y con un hallazgo de archivo, en el que en 1664, cuando era propiedad

⁶⁹ Cf. Pérez Sánchez (1984), p. 146.

⁷⁰ Cf. “Las Hilanderas”, *Archivo Español de Arte*, 21 (1948), pp. 1-19; idem, “las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne” *A. E. A.*, 25 (1952), pp. 67-84 y Martín Warnke (2007), pp. 144 ss., ofrece una interesante documentación sobre la historia y el significado del cuadro y sobre la intencionalidad del pintor. Algunos piensan que la escena podría representar una situación cotidiana como se podía ver en la Fábrica de Tapices de Santa Isabel, en Madrid. Angulo para esclarecer qué quería decir Velázquez con este tema remite a *La Filosofía secreta* de Pérez de Moya, que el pintor solía leer, donde esta mitología enseña que, aunque uno sea muy docto en un arte, puede ser superado por otro y que nadie, aunque haya alcanzado una gran formación debe igualarse a los dioses.

de don Pedro de Arce el nombre original era «Fábula de Aracne» de Velázquez.

El tema de esta fábula, en *Met* VI 5-145, es la historia de la joven lidia Aracne que no se consideraba inferior a Minerva⁷¹ en el arte de la lana. La diosa quiso poner a prueba a la joven y presentándose con apariencia de anciana, le dice que se considere inferior a la diosa en el arte de tejer y que no confíe tanto en su talento ya que eso podría enojar a Minerva, además le aconseja que le pida perdón. Aracne, con una gran dosis de soberbia y despreciando la ancianidad, reta a la diosa a una competición. Entonces la diosa se mostró en todo su esplendor y la joven, sin abandonar su soberbia y sin aceptar la supremacía de la diosa, se precipita a su perdición después de competir bordando un bello tapiz, en el que aparecían los amores más vergonzosos de los dioses del Olimpo. Minerva enojada por el contenido del tapiz, golpeó con la lanzadera a la joven y la convirtió en araña.

El cuadro tiene una gran profundidad y ofrece tres planos bien diferenciados. En el primer plano aparece a la izquierda una joven, retirando el cortinaje y conversando con una anciana sentada en la rueca. En el centro, algo retirada, una muchacha sujeta el peine de lana con la mano izquierda y con la derecha recoge los mechones esparcidos por el suelo. La mujer de la derecha de espaldas saca el hilo de la devanadora para enrollarlo en ovillos y una joven, que termina de entrar en la estancia, deposita un cesto. La escalera da acceso a una estancia más iluminada en la que se encuentran tres damas que contemplan los tapices, aunque una mira hacia fuera. Otra está junto a un sillón, en el que se apoya una viola y la del centro mira atentamente el tapiz central en el que aparece Minerva, ataviada con su casco que recrimina a Aracne, la representación del rapto de Europa, copia del lienzo de Tiziano⁷².

Este cuadro ilustraría el contenido de *Met*. VI 26s. y 129-131: “Palas se hace pasar por una vieja, se pone en las sienes falsas canas y sostiene además con un bastón sus miembros inseguros [...]. No podría Palas, no podría la Envidia poner reparos a aquella obra, la varonil doncella rubia se dolió del éxito y rasgó las ropas bordadas, que eran cargos contra los dioses”.

Decoró varios palacios y en 1819 ingresó en el Museo del Prado.

⁷¹ Esta diosa equiparada a Palas Atenea era una divinidad guerrera y protectora de los artesanos, cf. Ovidio, *Fastos* III 809-848.

⁷² Martin Warnke (2007), p. 146 opina, a diferencia de otros, que Atenea y Aracne están incluidas en el tapiz y por eso se introduce abajo el ribeteado.

10.2 La fábula de Leda



Eugenio Cajés (1574-1634)

Lienzo. 165 x 193 cm.

Nº de catálogo 120.

Este cuadro es una copia que E. Cajés realizó teniendo como modelo el cuadro de *Leda*, pintado en 1531 por Antonio Correggio para Felipe III. Fue uno de los cuadros que consiguió una gran admiración, por la elegancia con que representa el adulterio de Júpiter con Leda. Es un cuadro con una gran carga de erotismo y sensualidad por los cuerpos de las jóvenes totalmente desnudas.

El cisne acaricia amorosamente a Leda, que se muestra complacida, gracias a los sonos de la lira que Cupido está tañendo. En el ángulo derecho de la parte alta, vemos al cisne que después de su unión amorosa abandona a la joven.

Leda hija del rey de Etolia, estaba casada con Tindáreo rey de Esparta, fue madre por Júpiter, de Helena, casada con Menélao, y de Pólux y por su esposo humano de Clitemnestra, casada con Agamenón, y de Cástor (Apolod., *Bibl.* III 10, 7 e Hig., *Fab.* 77).

La alusión de este mito la encontramos en *Met.* VI 109: “Hizo que Leda que estuviera tumbada bajo las alas de un cisne”. Precisamente es el bordado de Aracne, el que delata las infidelidades de los dioses Júpiter, Apolo, Neptuno y Saturno, y por esto es castigada Aracne.

El cuadro de Correggio fue regalado por Felipe III al emperador de Alemania Rodolfo II y se encuentra en el Museo de Berlín.

10.3 Leda y el cisne



Georges Pencz (1500-1550)

Tabla 92 x 126 cm.

Nº de catálogo 6999.

Obra del pintor alemán G. Pencz que ilustra el tema de Júpiter enamorado de Leda. Vemos a la diosa desnuda, apoyada sobre un manto rojo, acompañada de amorcillos y siendo acariciada por el cisne que aparece a su espalda. El cuadro no transmite el erotismo del anterior lienzo y presenta el momento preliminar de la relación amorosa de la que Ovidio menciona en *Met.* VI 109: “Hizo que Leda estuviera tumbada bajo las alas de un cisne”.

10.4 Júpiter y Antíope



Jean Baptiste-Marie Pierre (1713-1789)

Lienzo. 114 x 197 cm.

Nº de catálogo 3218.

Este cuadro del francés Jean Baptiste-Marie Pierre presenta otra de las infidelidades amorosas de Júpiter. Éste dios se enamoró de Antíope de extraordinaria belleza, hija de Nícteo rey de Tebas, y para unirse a la joven se transformó en sátiro, de esta unión nacieron los gemelos Anfión y Zeto, quienes más tarde liberaron a su madre, custodiada por Lico, rey de Tebas, y por su esposa Dirce . Anfión más adelante llegó a ser rey de Tebas y esposo de Níobe.

En el lienzo vemos a Júpiter con pequeños cuernos en su frente y transformado de la cintura hacia abajo como un macho cabrío. El pintor ilustra el contenido de *Met.VI 110*: “(Aracne) añadió cómo, oculto bajo la apariencia de Sátiro, Júpiter llenó de prole gemela a la bella Nícteide (Antíope)”.

10.5 Paisaje con Latona y los Licios



Benito Manuel de Agüero (1626-1668)
Lienzo 244 x 219 cm. N° de catálogo 897.
N° de catálogo 897.

Obra del pintor del barroco español Agüero, seguidor de Velázquez, especializado en paisajes como muestra este cuadro.

De la unión de la diosa Latona y de Júpiter nacieron Apolo y Diana, dioses vengativos como su madre. Ésta fue perseguida por Juno, que no permitió que ninguna tierra la acogiera para dar a luz, salvo la errante Delos. Después del parto marchó con sus hijos al territorio de la Licia y allí la diosa, fatigada y sedienta por el calor, con sus pechos faltos de leche para amamantar a sus

hijos, viendo un lago de poco agua, se acercó apoyándose para beber. Los campesinos que allí se encontraban, se lo impidieron. Ella se quejó diciéndoles que el agua es un bien público y que para ella y para sus hijos sería néctar y vida. Al impedirse de nuevo, agitando el agua y amenazándola, les maldijo diciéndoles que eternamente viviesen en esa laguna. Se cumplió este deseo divino, siendo transformados en ranas.

El lienzo ilustra el paisaje de *Met.* VI 343-348: “Por casualidad vio (Latona), en el fondo de un valle, un lago de no mucho agua, unos campesinos cogían allí espesos mimbres, juncos y ovas que bordean los pantanos. Se acercó la Titania y doblando la rodilla, se apoyó en la tierra, con la intención de coger y beber el fresco líquido. El grupo de campesinos se lo impide”.

Este lienzo decoró el palacio de Aranjuez en el siglo XVIII y llegó al Museo del Prado en 1848.

10.6 El banquete de Tereo



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 195 x 267 cm.
Nº de catálogo 1660

Este cuadro fue pintado por Rubens para la Torre de la Parada, teniendo como modelo un boceto suyo. Éste es uno de los catorce cuadros que conserva

el Museo del Prado de este pintor⁷³ y está influenciado por los grabados de la edición de las *Metamorfosis*, Leipzig (1582).

Ovidio narra ampliamente, en *Met.* VI 412-674, la venganza que Progne y Filomela tramaron para castigar a Tereo, rey de Tracia, que se había casado con Progne, hija de Pandión, rey de Atenas, en agradecimiento a la ayuda prestada a su padre, en la guerra contra el rey de Tebas (Apolod., *Bibl.* III 14, 8 e Hig. *Fab.* 45). Posiblemente este es el relato de mayor crueldad, juntamente con el de Níobe, que Ovidio ha relatado en esta obra.

En la celebración del matrimonio, no asistió Juno protectora del matrimonio, ni Himeneo que preside las ceremonias nupciales. Las Euménides o Furias sostuvieron la antorcha y un buho se posó en el techo de la alcoba. De esta unión nació Itis y pasados cinco años, Progne desea ver a su hermana, Tereo decide ir a Atenas y pedirle a su suegro que su hija Filomela le acompañe a Tracia, para reunirse con su esposa.

Tan pronto Tereo vio a su cuñada se enamoró de ella y desde ese momento, su único pensamiento fue violarla. Una vez terminado el viaje, Tereo lleva a Filomela a un apartado caserío, la violó y le cortó la lengua para que no pudiera delatarle. La joven sirviéndose de un telar entreteje unas marcas, que denuncian el atentado y se las hace llegar a su hermana.

Cuando Progne es conocedora de la actuación de su esposo y de la desgracia de su hermana, el dolor le impidió llorar y gritar, pero aprovechando la festividad de Baco y la celebración nocturna de estos ritos, se cubre la cabeza con sarmientos y pámpaños, se adorna con una piel de ciervo y con una jabalina y se dirige al apartado caserío. Progne intenta abrir la puerta y rescatando a su hermana, la viste como una Bacante y oculta su rostro con hojas y ramas de hiedra. Cuando las dos hermanas llegan al palacio, tratan de buscar el camino para vengar la afrenta cometida y deciden llevar a cabo la cruel venganza, matar a Itis.

Las hermanas matan a Itis y cocinan su cuerpo, que Progne presenta a su esposo, para celebrar un rito tradicional de sus padres, al que sólo debe asistir el marido. Después de comer sus propias vísceras, Tereo le dice a su esposa que llame a Itis. Progne deseosa de vengar el ultraje de su esposo le dice que tenía dentro a quien deseaba ver. A continuación, entra Filomela con la cabeza del niño. Tereo enloquecido las persigue, una se dirige a las selvas y la otra a

⁷³ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 333, el boceto de Rubens se conserva en la colección Speelmar de Londres.

los tejados. Los tres son transformados en pájaros, Tereo en abubilla, Progne en ruiseñor, y Filomela en golondrina⁷⁴.

La escena con cierto movimiento tiene como marco el palacio de Tereo y representa el momento en el que, ante la insistencia de Tereo para que viniese su hijo Itis, entra Filomela con la cabeza de su sobrino y detrás su hermana, ambas vestidas de bacantes. Ante tal desgracia Tereo, desolado y angustiado, derriba la funesta mesa con su pie izquierdo, un servidor sale aterrado de la sala y los rostros de las mujeres reflejan odio, dolor, tristeza y venganza.

El pintor ilustra magníficamente el contenido de *Met.* VI. 655-662:

“Mira él a su alrededor y pregunta donde está su hijo Itis, mientras al que seguía preguntando y llamando de nuevo, avanza de un salto Filomela, según estaba con los cabellos salpicados de la atroz matanza, y arrojó a la vista del padre la cabeza ensangrentada de Itis, y en ningún momento habría preferido poder hablar y testimoniar su goce con bien merecidas palabras. El tracio derriba la mesa con enormes gritos e invoca a las viperinas hermanas del valle estigio (las Furias)”.

⁷⁴ Según las fuentes latinas se invirtieron los papeles y Progne es transformada en golondrina y Filomela en ruiseñor cf. Hor. *Odas* IV 12, 5-8.

11. *METAMORFOSIS LIBRO VII*

El héroe Jasón, acompañado de los Argonautas, y al frente de la nave Argo, llega a la Cólquide, visita al rey Eetes, padre de Medea, y le pide el vellocino de oro. El rey le impone realizar tres proezas para entregárselo: uncir al yugo unos toros de pezuña de bronce y aliento de fuego para arar el campo; sembrar los dientes del dragón de Cadmo y matar a los guerreros que brotaban de ellos y matar al dragón que custodiaba el vellocino. Medea (1-403) cuando ve a Jasón se enamora perdidamente del joven y decide ayudarlo, bajo promesa de matrimonio. Ésta al igual que las heroínas trágicas mantiene una lucha interna entre lo que le dicta la razón y el amor que siente por Jasón.

Cuando Jasón consigue el vellocino de oro gracias a la ayuda de Medea, marcha a Tesalia con su esposa y allí le pidió que rejuveneciese a su padre Esón, cercano a la muerte.

Medea, conmovida por el amor filial, invoca a las divinidades de la Noche y subiendo a su carro tirado por dragones se dirige a los montes para recoger las hierbas que rejuvenecerían a su suegro Esón.

Ante este hecho, las hijas de Pelias, hermano de Esón, piden a Medea que rejuvenezca a su padre, pero ésta con sus encantamientos provoca la muerte de Pelias y huye a Corinto.

Más tarde marcha a Atenas, donde es acogida en hospitalidad por el rey Egeo, al que se une en matrimonio. Poco después huirá de allí al intentar envenenar a Teseo (404-452), hijo de Egeo, quien reconoció a su hijo por el puño de marfil de la espada que llevaba Teseo. Medea escapa a la muerte gracias a unas nubes que produce con sus encantamientos.

La muerte de Androgeo, hijo de Minos (453-489) promueve una guerra contra Atenas, se buscan aliados y Éaco (490-516), hijo de Júpiter y Egina, debido a la amistad que le unía con el rey de Atenas, le presta su ayuda para esta causa y explica, a ruegos de Céfalo, la peste que asoló Egina (517-618), y cómo la población que había perecido se ve incrementada, gracias a la transformación de las hormigas que él había visto durante el sueño en hombres, a los que llama Mirmídonos (619-660).

Después del descanso nocturno, el eácida Foco, sorprendido por la belleza de la jabalina de Céfalo, fabricada de madera desconocida y cuya punta era de oro, le pregunta la procedencia de la misma, lo que da pie a Céfalo para contar su matrimonio con Procris (661-865), que acabó con la trágica muerte de su querida esposa.

11.1 Jasón con el vellocino de oro



Erasmus Quellinus (1607-1678)
Lienzo. 181 x 195 cm.
Nº de catálogo 1631

Obra del pintor flamenco E. Quellinus, tomando como modelo el boceto que Rubens hizo para la Torre de la Parada, que perteneció a la colección Pastrana, en 1917 ingresó en el legado de J. Herrera y en la actualidad se conserva en los Museos Reales de las Bellas Artes de Bruselas (nº 813)⁷⁵.

Jasón⁷⁶ hijo de Esón, rey de Tesalia, educado por el centauro Quirón, vestía con una piel de pantera, llevaba una lanza en cada mano y tenía descalzo el pie izquierdo. Se presentó en Ioleo, cuando su tío Pelias que había arrebatado el reino a Esón, se disponía a celebrar un sacrificio. Este tuvo miedo por conocer un oráculo que le advertía que desconfiase del hombre que llevase un solo pie calzado. Después de permanecer cinco días en casa de su padre, reclamó a Pelias el reino que le correspondía. Pelias le impuso que le trajera la piel del carnero, hijo de Neptuno, que había transportado a Frixo, hasta la Cólquide (al pie del Cáucaso), donde es acogido por el rey Eetes que lo casa con su hija Calcíope, hermana de Medea. Frixo sacrifica el carnero y su piel de oro, cuya posesión es considerada garantía de prosperidad del reino de Eetes, es colgada de un árbol en un bosque bajo la custodia de un dragón.

⁷⁵ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 296.

⁷⁶ Cf. Ruiz de Elvira (1975), pp. 268-278 y 284-296.

Jasón, según se narra en *Met.* VII 1-158, con la ayuda de Medea y bajo promesa de matrimonio, consigue apoderarse del vellocino de oro. Después sale de la Cólquide con Medea y recupera el reino de su padre.

El lienzo presenta a un joven héroe triunfante, que avanza entre las columnas y estatuas del palacio, ataviado con casco y manto color púrpura, y llevando el vellocino de oro en la mano, para presentarlo a Pelias.

El pintor plasmó el contenido de *Met.* VII 155-158: “El héroe esonio (Jasón) se apodera del oro y orgulloso de su botín, llevando consigo a la garante del trofeo, la que era su segundo botín, victorioso tocó en compañía de su esposa, el puerto de Ioleo”.

11.2 La Aurora raptando a Céfalos



Jean Julien de Parme (1736-1799)
Lienzo. 249 x 128 cm.
Nº de catálogo 6773

Este cuadro pintado por J. de Parme forma parte de una serie que el pintor realizó para el duque de Nivernois y que fue adquirida por el Ministerio de Cultura para el Museo del Prado en 1982⁷⁷.

El mito de Céfalos (Apolod., *Bibl.* I 9,4 e Hig., *Fab.* 189 y Ov., *Arte de amar* 688 ss.), joven ateniense, famoso por haber sido amado y raptado por la Aurora y por el trágico final de su matrimonio con la ateniense Procris, está narrado en *Met.* VII 690-865, y fue recreado por los dramaturgos del Siglo de Oro, como ejemplo a tener en cuenta para no ser celoso en una relación amorosa.

Céfalos, a raíz de la curiosidad de Foco, por la jabalina que éste lleva en la mano, le cuenta a éste su azarosa y trágica historia amorosa, y le informa de que la jabalina fue la causa de su desgracia. Estaba casado felizmente con la hermosa Procris y la Aurora, habiéndose enamorado de él, lo raptó. Él constantemente se acordaba y mencionaba a su esposa, por esta razón, la Aurora se apiadó de él y le dijo que lo dejaba marchar, pero antes le comunicó que, si su mente era capaz de ver el porvenir, algún día se arrepentiría de haber vuelto con su esposa.

A su vuelta, a pesar del amor mutuo que se profesaban los esposos, él intenta probar la fidelidad de su esposa y entonces ella enfadada, se refugia en el séquito de Diana. Él le pide perdón por su actitud y ella regresa a su lado con la jabalina, que no erraba el tiro, la cual le había regalado Diana, y, a su vez, ella se la regaló a su esposo. Entre ellos había un amor mutuo e inquebrantable, pero los rumores y los celos provocaron un crimen involuntario. Céfalos cuando estaba cansado de cazar, buscaba la brisa y nombraba a la brisa para que le reconfortase. Alguien contó a su esposa lo que había oído y ésta celosa y creyendo que su marido le era infiel con una tal Aura, se dirige al bosque a espiarlo. Éste, al oír un ruido en la espesura del bosque, cree que es una pieza de caza y arroja la jabalina, que nunca erraba el blanco, ocasionándole la muerte a Procris.

Este tema fue muy recreado en la literatura y en la pintura. Contamos en el Museo del Prado con tres lienzos que recogen distintas escenas de este mito.

Vemos a la Aurora o Eos, hija de los Titanes, Hiparión y Tea, encargada de abrir al carro del Sol las puertas orientales del cielo al amanecer. Estaba casada con Titonio, príncipe troyano, hermano de Príamo y del que tuvo a Memnón que murió a manos de Aquiles. Se decía que Venus, por haberse unido a Marte, la castigó condenándola a estar eternamente enamorada.

⁷⁷ Cf. Díez Padrón (1996), p.187 y González Serrano (2009) p. 347.

En el cuadro vemos a un joven Céfalos raptado por la diosa alada, en la parte superior el dios Himeneo con la antorcha y el dios amor con un cántaro simbolizando el amanecer.

Esta escena ilustraría el contenido de *Met.* VII 700-704: “Corría el segundo mes después de los ritos del matrimonio, cuando yo que estaba tendiendo las redes a los ciervos astados, desde la más alta cima del siempre florido Himeto, me ve al amanecer la dorada Aurora, una vez ahuyentadas las tinieblas y contra mi voluntad me rapta”.

11.3 Céfalos y Procris



Peeter Symons
Lienzo. 174 x 204 cm
Nº de catálogo 1971

Este cuadro fue pintado por Peeter Symons para la Torre de la Parada, como demuestra la firma del pintor que está debajo de la figura de Procris, siguiendo el boceto de Rubens (Tabla 29x32 cm. Nº de catálogo 2459) que se conserva en el Museo del Prado.

La escena que el pintor reproduce de esta historia de amor⁷⁸, interrumpida por equívocos, pruebas y enfados, corresponde a los celos que en Procris provoca el que su esposo, cansado de la caza buscase para descansar la sombra y la brisa de los frescos valles, y allí se solazase llamando a la brisa, para que aliviase su cuerpo de los calores.

⁷⁸ Cf. Ovidio, *Arte de Amar* III 683 ss. y *Met.* VII 661-865.

Alguien no sabiendo el significado de estas palabras ambiguas, cree que una ninfa de nombre brisa, es objeto de su amor y se lo cuenta a Procris. Ella empujada por los celos, para comprobar la certeza de estas palabras, fue al bosque y cuando su marido disfrutaba de la brisa, intentó confirmar la infidelidad con sus propios ojos.

Involuntariamente su esposo la hiere de muerte y ella, que sentía un gran amor por su esposo, en el último momento de su vida le hace una única petición a su esposo: que por los vínculos matrimoniales, que les habían mantenidos unidos, la Brisa no se convirtiera en su esposa.

En el lienzo vemos a Procris que está espiando a su esposo detrás de un matorral, mientras él disfruta de la frescura del valle y de la brisa que le acaricia. Esta escena ilustra el contenido de *Met.* VII 832-844:

“Muchas veces, sin embargo, duda, y tiene la esperanza, en medio de su inmensa aflicción, de engañarse, y niega crédito a la delación, y, a no ser que ella misma lo vea, no está dispuesta a condenar las faltas de su marido. Las siguientes luces de la Aurora habían desalojado a la noche, salgo y me dirijo a la selva, vencedor, echado sobre la hierba, dije: ‘brisa, ven y alivia mi fatiga’. Y de repente me parecía haber oído, en medio de mis palabras, no sé qué gemidos, aún así dije: ‘Ven preciosa’. Haciendo las hojas caídas un leve ruido, pensé que era una fiera y lancé mi veloz jabalina; era Procris, y apretando la herida en medio del pecho grita ¡‘Ay de mí!’’. Cuando reconocí la voz de mi fiel esposa, precipitadamente y horrorizado, corrí hacia su voz”.

12. *METAMORFOSIS LIBRO VIII*

Este libro comienza con el regreso de Céfalo a Atenas, acompañado de los Eácidas, para luchar contra Minos, que asediaba Mégara, y del que se había enamorado Escila (1-151), hija de Niso, rey de Mégara. Ésta, tras hacer muchas reflexiones y empujada por la pasión amorosa, traicionó a su padre y entregó su patria a Minos, quien en lugar de recompensarla lanzó contra ella los peores deseos. Escila no consiguiendo piedad con las palabras y sin poder volver a su patria, se lanzó al mar, y fue transformada en ave.

Minos regresa a Creta y encierra, en el Laberinto, al Minotauro, hijo de Pasífae y el toro, que había sido concebido al fabricar Dédalo una vaca de madera y cubrirla con piel de vaca (152-182). Teseo fue a Creta y mató al monstruo que estaba encerrado en el Laberinto, con la ayuda de Ariadna (169-182). Dédalo fue encerrado con su hijo en el Laberinto, que él mismo había diseñado. Intenta huir fabricando unas alas (183-235) de cera, para él y para su hijo.

Ícaro cae al mar y su muerte es contemplada por la perdiz (236-259), ave en la que se había transformado el sobrino de Dédalo, metamorfosis provocada por la envidia de su tío (236-259). La fama había divulgado el nombre de Teseo por las ciudades argólicas y Calidón, capital de Etolia, pidió la ayuda de Teseo para abatir al jabalí de Calidón (271-431), enviado por Diana que estaba irritada porque Eneo no había celebrado ofrendas en su altar, en agradecimiento de la prosperidad de su reino.

Participan en la cacería Meleagro, hijo de Eneo y Altea, y Atalanta de la que el joven se enamora y a la que hace entrega del premio por herir al jabalí, aunque ella solamente lo hirió sin llegar a matarlo. Esto provocó el enfado de los Testíadas (432-444), hermanos de Altea y tíos de Meleagro, que en el enfrentamiento encontraron la muerte. Este hecho empujará a su madre Altea (445-514) a una lucha interior que termina con la muerte de su hijo Meleagro (515-525). La desgracia y el dolor doblegan y matan a los padres y a las hermanas, las meleágrides, que son convertidas en gallinas de Guinea (526-546).

Teseo intenta regresar a Atenas, pero el río Aqueloo (547-572) con su abundante caudal se lo impide y le invita a detenerse en su casa y a celebrar un banquete, que da pie a narrar una serie de relatos. Aqueloo es el primero que dando respuesta a una pregunta de Teseo, explica que las Equínades (573-610) eran unas Ninfas y que no habiéndose acordado de Aqueloo, en la ceremonia debida a los dioses, él con su caudal las arrojó al mar. También recuerda el amor que sintió por Perimele convertida en isla.

Siguen los relatos relacionados con la hospitalidad y la *pietas* hacia las divinidades y se narra el hermoso idilio de Filemón y Baucis (611-724), dos ancianos que se muestran hospitalarios con dos dioses que, transformados en hombres, llaman a sus puertas y piden alojamiento. El comportamiento de estos ancianos fue premiado por Júpiter y Mercurio, a los que acogieron hospitalariamente sin saber que eran dioses.

Continuando con los relatos, se menciona a Erisícton (725-847), despreciador de la majestad divina que cometió impiedad hacia la diosa Ceres. Ésta le castigó a verse atormentado por una perniciosa hambre, que le empujó finalmente a que su hija Mnestra (848-878), que tenía el poder de cambiar de forma, le proporcione el alimento necesario. Erisícton terminó comiendo su propia carne.

Cierran el libro las palabras de Aqueloo (879-884), quien recuerda que también él tiene el poder de cambiar de forma y que a veces adopta la apariencia de toro, pero ahora su frente se ve desprovista de uno de sus cuernos. Este hecho da pie para introducir el siguiente libro y explicar cómo perdió uno de sus cuernos.

12.1 Baco y Ariadna



Erasmus Quellinus (1607-1678)
Lienzo. 180 x 195 cm.
Nº de catálogo 1629

Obra del pintor flamenco Erasmus Quellinus para la Torre de la Parada, tomando como modelo el boceto de Rubens que se conserva en el Museo Boymans de Rotterdam⁷⁹.

Ariadna hija de Minos y Pasífae fue abandonada por Teseo en Naxos (Hig., *Fab.* 43 y Ov., *Arte de amar* I 225-564) después de haberle ayudado a encontrar la salida del Laberinto de Creta, gracias a un ovillo de hilo que fue devanando para poder encontrar el camino de vuelta. Baco enamorado de la belleza de la joven y después de su ascensión al cielo, llega a la isla acompañado de su cortejo, se casó con ella y la lleva al Olimpo. La corona de oro y piedras preciosas fabricada por Vulcano, regalo de boda de Baco, más tarde fue caracterizada en la Corona Boreal y se sitúa entre la constelación de Hércules y el Serpentario.

El lienzo representa la llegada de Baco a la isla de Naxos, donde Ariadna ha sido abandonada por Teseo e ilustra el contenido de *Met.* VIII 176 s.: “A la que había sido abandonada y profería muchos lamentos, la reconfortó con sus abrazos y ayuda”.

12.2 Bacanal



Nicolás Poussin (1594-1665)

Lienzo. 122 x 169 cm.

Nº catálogo 2312.

⁷⁹ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 296.

Este cuadro fue pintado por Poussin y perteneció a la colección de Felipe V, que decoraba el Palacio de la Granja de San Ildefonso. En esta pintura se aprecia la influencia de Tiziano.

La escena representa una bacanal, donde vemos en su carro tirado por leones al dios Baco, que hace subir a Ariadna con manto azul, su futura esposa, abandonada en la isla de Naxos por Teseo (Cat., 64, 50 ss.).

En la parte alta aparece Cupido con su arco y sus flechas. Le acompaña el cortejo de bacantes, sátiros y ménades precedidos por Sileno sobre un asno. Todos están coronados con pámpanos de vid, tocando las flautas y agitando los tirsos.

El pintor ilustra en este cuadro el contenido de *Met.* VIII 176-179, en el que se narra que, cuando Ariadna fue abandonada por Teseo, Baco llegó con su cortejo y abrazándola la hizo subir en su carro.

Este lienzo llegó en el año 1929 al Museo del Prado.

12.3 La caída de Icaro



Jacob Peter Gowy (1615-1661)

Lienzo. 195 x 180 cm.

Nº de catálogo 1540

Este cuadro fue pintado por el pintor flamenco Gowy, para la Torre de la Parada, sobre el boceto que Rubens hizo inspirándose en los grabados de la

edición de las *Metamorfosis* de Ovidio de Leipzig (1582) y que hoy se conserva en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (nº 825).

Ovidio narra, en *Met.* VIII 183-235, el mito del joven Ícaro, hijo de Dédalo⁸⁰ el gran arquitecto, escultor e ingeniero mítico ateniense que construyó el Laberinto de Creta, por orden de Minos, para encerrar allí al Minotauro. Después de que Teseo matase al Minotauro y saliese del Laberinto con la ayuda de Ariadna y posiblemente con la de Dédalo, Minos lo encarcela juntamente con su hijo y éste fabrica unas alas, cuyas plumas están sujetas con cera, y con este invento poder salir de Creta. Dédalo, después de probar las alas, había recomendado a su hijo que siguiese una línea central, ya que si iba demasiado bajo las olas harían pesadas las plumas y si volase demasiado alto el calor del sol las podría derretir. Además le recomendó que volase siempre detrás de él.

El padre teme por su hijo, pero le adapta a los hombros las alas, el joven atrevido e inexperto se goza en su atrevido vuelo, abandona a su guía y llevado por la pasión de surcar el cielo, se acercó más al ardiente sol. Entonces la cera se derrite y cae sumergiéndose en el mar, al que da su nombre.

En la escena aparecen padre e hijo, uno con las alas perfectas y el otro totalmente deshechas, a consecuencia de su atrevimiento volando demasiado alto y provocando su caída. Este mito, al igual que el de Faetón, sirve para que los jóvenes tengan en cuenta los consejos y las advertencias de los padres, que son fruto de la experiencia.

El pintor ilustra el contenido de *Met.* VIII 215-230: “Y ya estaba en la parte izquierda Samos la isla de Juno (Delos y Paros habían quedado atrás), en la parte derecha Lebintos y Calimno rica en miel, cuando el joven comenzó a gozar en su osado vuelo y abandonó a su guía y llevado por el deseo del cielo, elevó más su carrera, y la proximidad del ardiente sol ablanda la olorosa cera que era la ligadura de las plumas; la cera se había derretido, agita él sus brazos desnudos y desprovisto de remos, no hace presa en aire alguno y la boca que gritaba el nombre de su padre es recibida en las azules aguas que de él tomaron nombre”.

⁸⁰ Cf. Ov., *Arte de amar* II 21-96.

12.4 La caza de Atalanta y Meleagro



Nicolás Poussin (1594-1665)
Lienzo. 160 x 360 cm.
Nº de catálogo 2320

El tema elegido es la cacería del jabalí de Calidón relatado en *Met.* VIII 271-431. Este gigantesco animal, que assolaba el país, impidiendo sembrar los campos y además mataba a ganados y a hombres, fue enviado por Diana, ofendida con Eneo, padre de Meleagro, porque había ofrecido a Ceres y a Minerva las primicias de sus cosechas y se había olvidado de su divinidad.

Eneo convocó para cazarlo a los héroes de Grecia, prometiendo la piel del animal al que le diese muerte. Participan su hijo Meleagro y héroes tan conocidos y valientes como Teseo, Jasón, Ificles, Pirítoo, Peleo, Telamón, Anfiarao, los hijos de Testio: Plexipo y Toxeo, hermanos de Altea y la amazona Atalanta.

Meleagro⁸¹ tan pronto vio a la joven, se enamoró de ella y animando a todos a la persecución y caza del animal, se adentra con todos ellos en la selva de espesa arboleda. Algunos mueren embestidos por el jabalí o involuntariamente por otro cazador. Atalanta es la primera en herir al animal, debajo de la oreja, rozando la parte superior de su cuerpo, y Meleagro el que logra darle muerte, clavándole el venablo en mitad del lomo y hundiéndole en los hombros otro venablo.

Meleagro recompensa a Atalanta con la piel del animal que le correspondía a él, lo que provoca la indignación de sus tíos que le arrebatan a Atalanta el trofeo. Meleagro se indigna y mata a sus tíos y le entrega de nuevo la piel a la joven.

⁸¹ Cf. Apolod., *Bibl.* I 8, 2, 3 e Hig., *Fab.* 174 y Ruiz de Elvira (1975), pp. 321-329.

Cuando Altea ve los cuerpos de sus hermanos muertos, se lamenta y desea vengarles, pero al conocer quién había sido el autor de sus muertes, duda, se inquieta, se compadece y como en la tragedia pronuncia terribles y sentidas palabras, no sabiendo cómo puede vengar a sus hermanos sin castigar a su hijo. Lucha entre la piedad hacia su hijo y la piedad hacia sus hermanos. Finalmente con mano temblorosa y vuelta de espaldas, arrojó al fuego el tizón o leño, que había sido apagado poco después de nacer Meleagro, al decirle las Parcas a Altea que su hijo viviría mientras el tizón estuviese incólume y moriría cuando éste se hubiese consumido por el fuego.

Efectivamente la vida de Meleagro dependía de un objeto exterior, el tizón o leño. Su muerte producida por aquella llama, le ocasiona terribles dolores y una muerte indigna que provoca la desgracia de su padre, el suicidio de su madre Altea y la conversión de sus hermanas en aves, las meleágridas, que habían acariciado el cuerpo muerto de su hermano.

El cuadro capta el momento en que la expedición organizada por Meleagro, parte en busca del jabalí para matarlo. Los protagonistas son cazadores a pie acompañados de sus perros y muchos héroes a caballo. En un primer plano montando caballos blancos Meleagro, con túnica color azafrán y venablo en la mano izquierda y detrás, Atalanta cubierta parte de su rubia cabellera por un casco metálico, adornado con penacho blanco, túnica azul turquesa y en la mano derecha su arco.

En el bosque en el lado derecho una estatua del dios Pan, mitad hombre y mitad animal (macho cabrío) con dos cuernos en la frente, pies provistos de pezuñas, Toca la siringe que es uno de sus atributos. En el centro la estatua de Diana, con una flecha en su mano derecha y el arco en la izquierda, como protectora de la caza y de Atalanta y a la izquierda una columna coronada por una vasija.

El lienzo ilustra el contenido de *Met.* VIII 329-333: “Una selva poblada de árboles, que ninguna edad había cortado, empieza desde una llanura y contempla tierras de labor que van en declive. Después que llegaron allí los héroes, unos tienden las redes, otros quitan las cadenas a los perros, otros siguen las huellas marcadas de las patas y desean encontrar su propio peligro”.

Este cuadro se encontraba en 1701 en el Palacio del Buen Retiro⁸²

⁸² Cf. Díaz Padrón (1996), p. 293.

12.5 Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 162 x 264 cm.
Nº de catálogo.1662

Obra de Rubens, adquirido después de la muerte del pintor para el Real Alcázar. Él demostró gran interés por la representación de la naturaleza, sin olvidar la presencia de los personajes.

El pintor fiel al texto ovidiano presenta un bosque de frondosos árboles y un suelo accidentado con un riachuelo del agua de lluvia, donde crecen flexibles sauces, mimbres y cañas. Las figuras en la parte baja del cuadro, a la izquierda a caballo Cástor y Pólux, provistos de venablos; en la parte central Atalanta con manto rojo a pie, provista del arco con el que terminaba de herir con una flecha al animal debajo de la oreja. Ella está rodeada de perros a los que azuza contra la fiera, y a la derecha Meleagro que se acerca al jabalí con el venablo, que le va a ocasionar la muerte.

El pintor plasma el frondoso lugar en el que se produce la cacería y el momento en el que Atalanta ha disparado la flecha y se ha clavado en el cuerpo del jabalí, como leemos en *Met.* VIII 334-339 y 380-387: “Había un valle profundo, adonde acostumbraban bajar los riachuelos formados de agua de lluvia: el fondo de la laguna lo ocupa el flexible sauce, las ligeras ovas, los juncos de los pantanos, los mimbres, y las pequeñas cañas debajo de altos juncos: desde aquí se lanza el jabalí, furioso y violento en medio de sus enemigos” [...] “La Tegea (Atalanta) colocó en la cuerda de su arco una rápida flecha, y curvando el arco, la lanzó: la caña, clavándose debajo de la oreja del animal, rozó la parte superior de su cuerpo y enrojeció con un poco de sangre las cerdas. Sin embargo, ella no estaba más alegre por el blanco de su disparo que Meleagro: se cree que fue el primero en verlo y el primero en

mostrar a sus compañeros la sangre que había visto y en decir: ‘Recibirás el honor que merece tu valor’ ”.

12.6 Meleagro y Atalanta



Jacobo Jordaens (1593-1678)

Lienzo. 151 x 241 cm.

Nº de catálogo 1546

Obra del pintor flamenco Jordaens. Este lienzo corresponde a dos momentos de la vida del pintor, las figuras más importantes Atalanta, Meleagro, y sus tíos pertenecen a la etapa juvenil, por la grandeza de las figuras muy influenciadas por Rubens y las de la izquierda corresponden a la etapa tardía del pintor, son más reducidas y forman parte de los cazadores que acompañaron a Meleagro en dicha expedición.

La escena recrea la disputa que se origina con sus tíos, por haberle entregado Meleagro a Atalanta la cabeza del jabalí, que está en el árbol sobre la cabeza de Meleagro. Atalanta con aspecto preocupado intenta detener la mano de Meleagro que empuña la espada. Ella acompañada de un perro está sentada y rodeada de cazadores que exigen su parte de botín⁸³

Este lienzo plasma el contenido de *Met.* VIII 432-436: “De entre todos estos, los Testiadas (hermanos de Altea) extendiendo los brazos, gritan en voz alta, vamos déjalo mujer, y no aceptes los trofeos que nos pertenecen y que no te engañe la confianza en tu belleza, no sea que esté lejos el que se ha enamorado de tu belleza y a ésta le quitan el regalo, a él el derecho de darlo”.

⁸³ Cf. Vandenven (1991), p. 214 s. y Díaz Padrón (1996), p. 182.

Este lienzo decoró el Palacio de la Granja de San Ildefonso en 1746 y más tarde en 1794 el Palacio de Aranjuez.

12.7 Banquete de Aqueloo



Hendrick de Clerck (1570-1630)
Cobre. 36 x 51 cm.
Nº de catálogo 2071

Este cuadro lo pintó H. de Clerck y la escena presenta el banquete que el río Aqueloo, según se narra en *Met.* VIII 547-610, ofreció a Teseo, Pirítoo, y Lélex que habían participado en la cacería de Calidón y regresaban a sus casas. Aqueloo les aconseja quedarse en su compañía, ya que el río llevaba un enorme caudal y era peligroso. Los héroes entran en la gruta construida de piedra, el suelo húmedo de blanco musgo, y el techo estaba formado de conchas alternando con múrices.

Las Ninfas con los pies desnudos colocaron la mesa, sirvieron el banquete y escanciaron vino puro en preciosas vasijas. Entonces Teseo dirigiendo la mirada al mar y señalando con el brazo, preguntó qué lugar era aquel. El río le respondió que no existía una isla, sino varias Las Equínades que habían sido Náyades y fueron castigadas por Diana y por ello transformadas en islas. Una de ellas Perimele fue amada por él, a la que arrebató su virginidad. Por esto, su padre la arrojó desde un peñasco y mientras nadaba, yo pedí ayuda a Neptuno para que la socorriese, transformándola en un lugar y así mientras sus aguas la acariciaban su cuerpo, quedó transformado en una pesada isla.

En el cuadro se ve a las ninfas y a los amorcillos preparando los alimentos para ofrecérselos a los comensales, en el agua hay tritones y divinidades

marinas. La pared está decorada con conchas marinas, que se utilizan para servir los alimentos. En el lado izquierdo en la parte de abajo, junto a la ninfa que viste túnica verde aparece 1690.

Esta escena ilustra el contenido de *Met.* VIII, 570-576: “Al punto Ninfas con los pies desnudos, prepararon las mesas para el banquete y habiendo retirado los manjares, escanciaron vino puro en copas de piedras preciosas. Entonces el héroe más ilustre (Teseo), mirando atentamente con sus ojos la inmensidad del mar, dijo ‘¿qué lugar es aquél’ (y lo señala con el dedo) y ‘dime qué nombre tiene aquella isla?, aunque no parece una sola’ ”.

El cuadro pertenece a la colección real y en 1745 estaba en la Quinta del Duque del Arco.

13. *METAMORFOSIS LIBRO IX*

Este libro continua el relato de Aqueloo, al preguntarle Teseo cuál es la causa de su mutilada testuz. El río le cuenta que en otro tiempo competía con Hércules por la mano de Deyanira (1-97), una hermana de Meleagro, mantuvieron una confrontación verbal y finalmente se produce una contienda de la que sale vencedor Hércules, sujetando con su diestra mi duro cuerno, lo rompió y me lo arrancó. Las Náyades lo llenaron de frutas y flores y desde entonces se le considera el cuerno de la abundancia.

El poeta engarza el relato con otro triunfo de Hércules, al disparar una flecha contra el centauro Neso, quien intentaba violar a Deyanira (98-133), esposa de Hércules, cuando iba a llevarla a la otra orilla del río Eveno. Neso para vengar su muerte, le entregó a Deyanira la túnica empapada con su sangre y con el veneno de la Hidra de Lerna y le dice que puede utilizarlo como filtro amoroso,

Deyanira (134-158), cuando Hércules vuelve vencedor de Ecalia, sospecha que él está enamorado de Iole, entonces le entrega a Licas, compañero y heraldo de Hércules, la túnica que le había sido impregnada con la sangre de Neso y con el veneno de la Hidra de Lerna, para que se la entregase al héroe. Hércules (159-210) acepta el regalo y cuando se pone la túnica, el veneno impregnó sus miembros y las llamas le consumen.

Entonces recuerda sus trabajos y al ver a Licas (211-229) le acusa de haberle entregado un don funesto, por esto lo coge y lo arroja a las aguas, convirtiéndose en compacto granito. Hércules (230-272), después de levantar una pira, pide a Filoctetes que le prenda fuego y alcanza la apoteosis. Alcmena (273-305) esposa de Hércules cuenta a Iole, casada con Hilo, hijo de Hércules, cómo Juno, la esposa de Júpiter, intentó retrasar el nacimiento de Hércules y gracias a la astucia de su sierva Galántide (306-323) engañó a Lucina, protectora del alumbramiento, por ello la sierva fue transformada en comadreja.

Iole, a su vez, recuerda a su hermanastra Dríope (324-393), quien al cortar unas flores de un loto acuático, que antes había sido la ninfa Lótide, fue metamorfoseada en árbol. Esta conversación se interrumpió por la llegada de Iolao, sobrino de Hércules que había sido rejuvenecido por Hebe, hija de Juno y esposa divina de Hércules. El que Hebe tenga el poder de rejuvenecer a Iolao y envejecer a los Alcmeónidas (394-438) provoca un cierto malestar en las divinidades. Entonces Júpiter recuerda que el destino está por encima de su divinidad y él no puede cambiarlo, por eso no puede rejuvenecer a Minos que temía al joven Mileto, hijo de Apolo (439-453). Mileto huye de Creta, funda

en la costa asiática la ciudad que lleva su nombre y tiene dos hijos Biblis y Cauno.

Ovidio inserta la trágica historia de Biblis (454-665) que enamorada de su hermano, sufre, se inquieta, vacila, reconoce que es un amor ilícito para ella, pero aún así en medio de sus dudas se atreve a declararle su amor en una carta. Rechazada por Cauno, la joven abandona su patria y cansada de andar errante, tendida en el suelo se transforma en fuente.

Este hecho no causó mucho impacto en Creta, puesto que estaba reciente la metamorfosis de Ifis. Su padre Ligdo ordenó a su esposa Teletusa (685-703) que, si daba a luz una niña, la matase. Teletusa, aconsejada en sueños por la diosa Isis, a criar lo que diese a luz, niño o niña, ordena que críen a la niña afirmando que era un niño, pues el nombre de Ifis (704-797) era común para los dos sexos. Pasa el tiempo, el falso joven se compromete en matrimonio con la joven Iante. Entonces Teletusa agobiada por la situación pide a Isis la ayuda prometida años atrás y la diosa cumplió su promesa, cambiando el sexo de su hija. En acción de gracias ofrecen dones a la divinidad.

13.1 El rapto de Deyanira



Copia anónima siglo XVIII.
Tabla. 18 x 13 cm.
Nº de catálogo 2460.

La escena que se representa corresponde al contenido de *Met.* IX 101-133, en el que se narra cómo Hércules, después de vencer al Aqueloo y casarse con Deyanira, se marcha en dirección a su patria, y se encontró muy crecida la corriente del río Eveno, preocupado por su esposa, el centauro Neso se ofrece a llevarla a la otra orilla y, aunque Deyanira tenía tanto miedo del río como del Centauro, Hércules no duda en entregársela. Neso atraído por la belleza de la joven quiso violarla, dispuesto a traicionar lo que se le había confiado (Hig., *Fab.* 34, 1).

Rubens creó este boceto, ilustrando el contenido de *Met.* IX 119-122: “(Hércules) reconoce la voz de su esposa y a Neso que se preparaba a traicionar lo que se le había confiado, le grita: ‘¿Adónde te lleva la vana confianza en tus patas, violador? A ti te digo, Neso biforme, escúchame y no te apoderes de mis cosas’”.

Esta pintura es una copia anónima del boceto que Rubens hizo para la Torre de la Parada y que plamó en oleo su colaborador E. Quellinus.

13.2 Muerte del centauro Neso



Luca Giordano (1632-1705)

Lienzo. 114 x 79 cm.

Nº de catálogo 193

Este cuadro fue pintado por Luca Giordano y pertenece a la Colección Real.

Hércules al oír la voz de su esposa llama la atención del Centauro, le aconseja que se aleje de uniones prohibidas y asegura que le alcanzará con una herida producida por la flecha que disparará con su arco.

Neso una vez herido, para no morir sin venganza, intenta engañar a Deyanira entregándole una prenda, empapada con la sangre que manaba de su herida impregnada con el veneno de la Hidra de Lerna y diciéndole que esto le serviría de filtro mágico para recuperar el amor de Hércules, si alguna vez lo necesitara (Hig., *Fab.* 34, 2).

El lienzo nos presenta en un primer plano a Neso herido, con la mano sobre el cuerpo de Deyanira convenciéndola para que aceptase su sangre como filtro amoroso. Encima de los protagonistas una joven alada la Aurora (Eos) con un gallo en su mano derecha y un haz de rayos en la izquierda, para indicar las primeras horas del día. Al fondo el río y Hércules que ha alcanzado la orilla y tiene en la mano derecha el arco. La escena recoge los últimos momentos del centauro, en los que trata de convencer a Deyanira para que crea que su sangre le puede ser útil como filtro amoroso y que respondería al contenido de *Met.* IX 131-133: “Neso recoge la sangre, ‘no moriré sin venganza’, habla consigo mismo, y entrega a la raptada como regalo una prenda empapada en la caliente sangre, como si fuera un estímulo para el amor”.

13.3 Muerte de Hércules por la túnica del centauro Neso



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 136 x 167 cm.
Nº de catálogo.1250

Zurbarán, gracias a la amistad que mantenía con Velázquez, fue el pintor elegido por Felipe IV, para realizar en 1634 diez cuadros que narrasen las hazañas del héroe más famoso de la mitología clásica. Hércules gracias a su gran fuerza física y a su virtud se convierte en un héroe benefactor de la humanidad. Los primeros historiadores españoles apoyándose en la llegada de Hércules a nuestro país para matar a Gerion, enlazaron la historia de España con el gran héroe griego, hecho que otorgaba antigüedad y nobleza al rey. Pero fue la llegada del emperador Carlos V a España, al aparecer este monarca como nuevo Hércules⁸⁴, la que promovió en los españoles el recuerdo de este héroe que ya formaba parte de nuestra historia.

Las escenas que Zurbarán pintó sobre este héroe mítico suscitaron diversas opiniones, algunos las consideraron deficientes interpretaciones de la leyenda antigua, y otros, concepciones absolutamente originales de este tema tan admirado⁸⁵. A Hércules sus hazañas de fuerza y perseverancia frente a la adversidad, así como su apoteosis final, le convirtieron en una figura indispensable dentro de la iconografía de la monarquía española.

Júpiter enamorado de Alcmena, esposa de Anfitrión, aprovecha la ausencia de su esposo, y adoptando su aspecto físico, mantiene un encuentro amoroso con Alcmena. De esta unión divina nace Hércules⁸⁶ y de su esposo humano nace Ificles. Perseguido por Juno, incluso antes de nacer, mostró siempre una gran fortaleza y valentía enfrentándose a todo tipo de animales que asolaban la tierra. Siguiendo las órdenes de su primo Euristeo, realizó doce trabajos que le granjearon fama universal. Su arma más característica es la maza, fabricada por él mismo en su primera hazaña. Sus otras armas las recibió de las divinidades, Mercurio (Hermes) le entregó la espada, Apolo el arco y las flechas, Vulcano (Hefesto) una coraza de oro, Atenea un peplo y Neptuno los caballos.

Son muchos los hechos que realizó, como la caza del león del Citerón, el trato que le dio a los emisarios del rey de Orcómeno y sobre todo la muerte de sus hijos, a los que arrojó al fuego, en un ataque de locura provocado por el odio de Juno (Hera). Después de matar a sus hijos Hércules marcha a Delfos y

⁸⁴ López Torrijos, (1995), pp. 116-148, ofrece datos interesantes para conocer los vínculos personales del emperador Carlos V con el héroe griego y los que otras casas reinantes europeas, como la de Borgoña, tenían con el mismo héroe. Explica el lema «*Plus ultra*» y nos informa sobre la iconografía de este héroe vinculada a la dinastía reinante.

⁸⁵ Cf. Brown, J. (1991), p. 167 y J. A. Gaya Nuño (1988), en la introducción, p. 8 dice: “La serie de los *Trabajos de Hércules* del Buen Retiro es la comisión más equivocada que pudo ser encargada a Zurbarán y que con toda seguridad éste realizó más a disgusto”.

⁸⁶ Excelente información sobre las hazañas de este héroe nos ofrece Ruiz de Elvira (1975) pp. 207-239 y 250-256 y Grimal (1981) pp. 239-257.

recibe de la Pitia el nombre de Hércules, pues hasta este momento se llamaba Heracles, según su etimología mítica, significa «La gloria de Hera». La Pitia le comunica que debe ponerse a las órdenes de Euristeo (Hig., *Fab.* 30), rey de Tirinto y Micenas, y realizar diez trabajos⁸⁷ que éste le ordenará y una vez realizados conseguiría la inmortalidad.

Hércules a lo largo de su vida realizó otras muchas hazañas (Hig., *Fab.* 31). Pasó unos tres años al servicio de Ónfale, reina de Lidia y después de someter a Éurito, rey de Ecalia, tomó a la hija de este rey Iole, como concubina. Al conocer Deyanira el comportamiento de su esposo y enviar éste a su compañero Licas a Traquis, para pedirle a Deyanira una túnica, con la intención de celebrar una ceremonia de acción de gracias en el altar de Zeus. Ésta, acordándose de las palabras de Neso, impregnó la túnica que iba a enviarle, con la sangre de Neso y se la entregó a Licas.

Cuando Hércules se revistió con la túnica y se dispuso a realizar la celebración, el héroe empezó a sentir terribles dolores, arrojó a Licas al mar y al intentar quitarse la túnica, la carne se le desgarraba. Deyanira al enterarse se suicida y él ordena que le lleven a Traquis.

El lienzo, obra de Zurbarán⁸⁸, recoge uno de los últimos momentos del héroe en la tierra y anteriores a su glorificación, en el que se consuma la venganza del centauro Neso y la ingenuidad celosa de Deyanira provocada por Iole, que recuerdan el contenido de *Met.* IX 136-181 e Hig., *Fab.* 36.

La escena ilustra magníficamente el momento que se narra en *Met.* IX 172-180, cuando Hércules intenta quitarse la túnica y las llamas se apoderan de su cuerpo, al tiempo que invoca a su enemiga Juno (Hera): “Y no hay límite, las voraces llamas le sorben las entrañas y un sudor oscuro le fluye de todo el cuerpo y los tendones calcinados suenan y con la médula fundida por el misterioso veneno, exclama levantando las manos al cielo: ‘Saturnia, aliméntate con mi desgracia. Aliméntate y contempla, cruel, desde lo alto esta desgracia y sacia tu fiero corazón. O, si soy digno de la compasión del

⁸⁷ A. Ruiz de Elvira (1975), pp. 216 s., da una respuesta precisa al hecho de que no hay constancia firme en saber si eran diez o doce los trabajos. Aduce como explicación que Euristeo no consideró válidos dos trabajos, el segundo y el quinto y, por ello, le ordenó los dos últimos. En Apolod., *Bibl.* II, 4,12 y II 5, 5 figura el número doce para los trabajos e igualmente la orden de la Pitia decía que Hércules debía estar doce años al servicio de Euristeo. Después de algunas aclaraciones, afirma que hay unanimidad de testimonios en afirmar que fueron doce los trabajos realizados.

⁸⁸ López Torrijos (1995), p. 144, nos informa que para la realización de la figura de este cuadro el pintor pudo tomar como modelo el *San Jerónimo* de Leonardo por ser esta una composición muy próxima a Zurbarán, aunque otros consideran el grabado de Bernardo Salomón o la escultura de *San Jerónimo* de Torrigiani. Asimismo en p. 143 recuerda que este cuadro representaría una alegoría cristiana del héroe.

enemigo, esto es de la tuya, arrebatame esta vida digna de pena por los crueles suplicios y odiosa y que nació para los trabajos' ”.

13.4 La lucha de Hércules con el león de Nemea



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 151 x 166 cm.
Nº de catálogo 1243.

Hércules realizó según Apolodoro doce trabajos: 1º matar al león de Nemea; 2º matar a la Hidra de Lerna; 3º traer viva a Micenas a la cierva de Cerinía; 4º matar al jabalí de Erimanto; 5º limpiar los establos de Augías 6º ahuyentar las aves del lago Estinfalo; 7º traer vivo a Micenas al toro de Creta; 8º traer a Micenas las yeguas antropófagas de Diomedes; rey de Tracia; 9º traer el cinturón de Hipólita; 10º traer vivas a Micenas las vacas del monstruo Gerion; 11º traer las manzanas de oro de las Hespérides y 12º traer del infierno a Cérbero.

Ovidio, en *Met.* IX 182-198, enumera catorce trabajos, pero dos de ellos, la muerte de Busiris, rey de Egipto, que sacrificaba a los extranjeros que llegaban a su país y la de Anteo, no formaban parte de las hazañas realizadas en los doce trabajos, si bien las realizó cuando se dirigía a vencer a Gerion.

Zurbarán por su parte, pinta diez cuadros cuyo protagonista es Hércules, nueve hacen referencia a los trabajos y el décimo a la muerte del héroe⁸⁹. El pintor posiblemente se inspiró para este tema en algunos grabados de Beham.

⁸⁹ Cf. López Torrijos (1995), pp. 144 s. La autora ofrece información sobre el Salón de Reinos, en pp. 137-146.

Este cuadro y los que presentan la figura de Hércules fueron pintados por Zurbarán, en cumplimiento del encargo que le hizo Felipe IV para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

El primer trabajo que Euristeo le ordena es traerle la piel del león de Nemea, hijo de Orto y Equidna y hermano de la Esfinge de Tebas. Era invulnerable a las flechas, por lo que Hércules se fabricó una maza y consiguió matarlo ahogándolo con sus brazos. Cuando llegó a Micenas con la piel, Euristeo le ordenó que dejase los trofeos a la puerta de la ciudad. Esta escena ilustra el contenido de *Met.* IX 197: “La mole de Nemea yace estrangulada por estos brazos”.

El pintor ha expresado perfectamente esto mismo siguiendo las palabras de la *Philosofía secreta*⁹⁰: “Advirtiéndolo Hércules el engaño de Anteo, en que fuerzas de la tierra recobraba, lo levantó en alto de la tierra y tanto en el aire lo apretó con los brazos que lo mató; y éste fue el vencimiento de la lucha”.

Los trabajos de Hércules simbolizan el valor del héroe y el de la monarquía española que consigue que la virtud triunfe sobre el mal.

13.5 Lucha de Hércules con la Hidra de Lerna



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 133 x 167 cm.
Nº de catálogo 1249.

Zurbarán pinta este cuadro que ilustra la hazaña de Hércules de dar muerte a la Hidra de Lerna, monstruo hijo de Equidna y Tifón, considerado el segundo trabajo del héroe. A la Hidra se la representa como una serpiente de

⁹⁰ Cf. Pérez de Moya (1995), p.454.

varias cabezas, su aliento era mortal, si alguien se acercaba a ella moría y además devastaba cosechas y ganados.

Según Apolodoro tenía nueve cabezas, la central era inmortal y las otras cuando se las cortaba, de cada una de ellas surgían dos nuevas. Para matarla, el héroe pidió ayuda a su sobrino Iolao, quien incendia parte del bosque y con los tizones quema los cuellos de la Hidra, para que no surjan nuevas cabezas. Cuando Hércules corta la cabeza inmortal, la entierra y coloca encima una enorme roca. A continuación impregna sus flechas en el veneno del monstruo.

Durante la lucha que mantuvo con la Hidra, apareció un cangrejo gigante que mordió al héroe, pero éste lo aplastó. Según Apolodoro, este trabajo Euristeo no lo contó entre los diez que debía realizar, por la ayuda que su sobrino Iolao le prestó

El pintor, posiblemente inspirándose en un grabado de Cornelis Cort, capta perfectamente la proeza de Hércules, armado con su maza y la ayuda que le presta su sobrino Iolao, hijo de su hermano Ificles, al tener la antorcha en la mano para quemar los cuellos cortados para que no se reprodujesen. Además, se ve al cangrejo molestando los pies de Hércules. Ovidio, en *Met.* IX 192 s., se refiere a este monstruo en los siguientes términos: “Y no le fue útil a la Hidra crecer por el daño ocasionado y recobrar dobladas fuerzas”.

Pérez de Moya⁹¹ recuerda que el héroe para llevar a cabo esta hazaña tuvo que sustituir la fuerza por el ingenio: “Y ésta es una de las mayores hazañas que se le atribuyen a Hércules, porque en ella se ayudó de su industria y saber, más que de su fuerza, y lo cuentan por el segundo trabajo”.

13.6 Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 132 x 153 cm.
Nº de catálogo 1244

⁹¹ Cf. (1995), pp. 447 s.

Zurbarán pinta el cuarto trabajo de Hércules que le obligaba a llevar vivo el jabalí del Erimanto a Euristeo.

Hércules le forzó a salir de su guarida y persiguiéndolo hasta agotarlo lo capturó a lazo y lo llevó a Micenas.

El pintor ofrece dos momentos de la hazaña, cuando el héroe intenta sacarlo de la guarida y, una vez que le ha dado muerte, se ve en un segundo plano al héroe cargado con el jabalí. Zurbarán se apoyó en Baltasar de Vitoria que al referirse a este trabajo dice que el monarca español tiene la misma capacidad que Hércules para vencer a sus peores enemigos y lo relaciona con el jabalí de Calidón.

Ovidio recuerda el trabajo, pero como buen conocedor de la mitología, menciona también su hazaña contra los Centauros⁹², *Met.* IX 191s.: “Y no pudieron hacerme frente los Centauros, ni el jabalí devastador de la Arcadia”.

13.7 Hércules desvía el curso del río Alfeo



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 133 x 153 cm.
Nº de catálogo 1248

⁹² Cuando el héroe se dirige al Erimanto se hospeda en casa del centauro Folo, hijo de Sileno y de la ninfa Melia. Hércules pide vino para acompañar la comida y Folo le dice que es peligroso abrir el tonel, ya que es propiedad común de los Centauros. Insiste y lo abren y al olor del vino acuden los Centauros armados con rocas y abetos. Se produce un combate, Hércules mata y espanta a muchos, provoca la muerte de Folo y la herida incurable del centauro Quirón, debido a su inmortalidad.

Zurbarán consigue en este cuadro una de las mejores representaciones de Hércules cuando realizaba su quinto trabajo, la limpieza de los establos de Augías rey de la Élide, desviando el curso del río Alfeo.

Este lienzo, considerado el mejor de la serie, nos presenta al corpulento héroe, apoyado en su maza y viendo cómo la caudalosa corriente de los ríos que ha desviado, arrastran la suciedad de los establos. Ovidio lo recuerda en *Met.* IX 187: “De vuestro trabajo goza la Élide”.

Hércules oculta a Augías que viene de parte de Euristeo y pacta con él la limpieza de los establos, en un solo día, al precio de la décima parte del ganado. Como testigo del pacto está Fileo, hijo del rey. Hércules desvía el curso del río Alfeo y del Peneo que pasando por los establos, arrastran el estiércol quedando limpios, según lo que habían pactado.

Al saber Augías que esto lo había hecho por orden de Euristeo, se niega a cumplir el pacto y acude a juicio. Su hijo testimonia en contra de su padre y es expulsado del reino. Euristeo no considera válido este trabajo.

13.8 Hércules lucha contra el toro de Creta



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 133 x 152 cm.
Nº de catálogo 1245.

Zurbarán ilustra en este lienzo el séptimo trabajo de Hércules, que consistía en traer un toro que lanzaba fuego por la nariz, según unos, sería el toro que había transportado a la princesa Europa, para llevarla a presencia de Zeus (es la versión pseudoracionalista que no admite la transformación del dios en

toro); según otros, sería el toro que Neptuno (Posidón) hizo salir del mar, cuando Minos había prometido sacrificar lo que saliese del mar. Minos, admirando la belleza del animal, sacrificó otro toro en su lugar y Posidón molesto hizo salvaje al animal. Para vengarse de Minos, rey de Creta, consiguió que Pasífae, esposa del rey, se enamorase perdidamente del toro. Ella llegó a consumir su unión, gracias al ingenio de Dédalo y el fruto de esta unión fue el Minotauro, para el que Dédalo construyó el Laberinto.

El cuadro ofrece la imagen del héroe, empuñando su maza para asestarla contra el animal, la silueta del toro negro se vislumbra en la oscuridad y al fondo hay un paraje arbolado. Ovidio menciona este trabajo en *Met.* IX 186: “Vosotras, manos mías, oprimisteis los cuernos del violento toro”.

Euristeo se lo ofreció a Juno (Hera), pero ésta lo rechazó por ser una ofrenda de Hércules. El toro puesto en libertad recorrió la Argólide, atravesó el Istmo y llegó hasta el Ática. Más tarde, Teseo lo capturó, y lo mató en Maratón, siendo ésta una de sus mayores hazañas.

J. Álvarez Lopera⁹³ dice que este episodio tiene un matiz marcadamente español y que al igual que Hércules fue quien controló la fuerza bruta del animal, el gobernante sabio y poderoso es el único que puede controlar a los pueblos, en este caso los reinos. El aire altivo del héroe y el sumiso del toro evidencian los ideales políticos de Olivares.

13.9 Hércules separa los montes Calpe y Abyla



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 153 x 167 cm.
Nº de catálogo 1241

⁹³ Cf. Úbeda de los Cobos (2005), p. 156. Según López Torrijos (1985) pp. 143 s., Zurbarán recurrió a Cornelis Cort para la posición del personaje principal y la del toro.

Zurbarán ilustra en este lienzo una de las hazañas de Hércules, que no forma parte de sus doce trabajos, pero que la realizó cuando el héroe se dirigía en busca de los bueyes de Gerion, que fue su décimo trabajo.

En el lienzo vemos a Hércules separando los montes de Calpe y Abyla, según la opinión de Elías Tormo 1911⁹⁴. Sin embargo, López Torrijos⁹⁵ no está de acuerdo con esta interpretación y afirma que el episodio de Hércules abriendo el estrecho de Gibraltar no se recuerda en las obras mitológicas de la antigüedad clásica. Considera que cuando Hércules pasó el Estrecho, el héroe había levantado dos columnas, una a cada lado del Estrecho, el Peñón de Gibraltar y el de Ceuta.

Los autores españoles pensaban que la mención de las célebres columnas que llevarían su nombre, junto a la leyenda del lema «*non plus ultra*», que más tarde Carlos V cambió por «*plus ultra*», no eran realmente dos columnas, sino la colocación de los dos grandes peñascos Calpe y Abyla, que permitieron estrechar el paso del agua al colocar estos montes en su posición adecuada.

Baltasar de Vitoria⁹⁶ ya citó la separación de estos montes: “Hércules como tan gran Príncipe, y como quien había dado fin a tan gloriosas empresas, puso para memoria de aquellas dos columnas Calpe y Abyla. Ésta puso en la parte de África en la Mauritania y en la parte de España hacia Cádiz, la otra, que se llamaba Calpe, como lo dice Textor. Y es de saber que estos dos montes altísimos, antiguamente dicen que fue un monte solo, y que Hércules hizo aquí una hazaña de las suyas que fue dividir aquel gran monte por medio, para que se juntasen los dos mares el Océano y el Mediterráneo y así aquella división llamaron los latinos *fretum Herculeum* y nosotros llamamos estrecho de Gibraltar”.

López Torrijos, teniendo en cuenta el relato del padre Mariana, señala la actitud de Hércules en este lienzo que, tirando para sí de las empuñaduras, refleja la intención de acercar los dos peñascos. De ahí que este episodio tenga un valor simbólico con el que se quiera expresar la intención y la capacidad de la dinastía de los Austrias de unir tierras y reinos.

⁹⁴ Cf. Úbeda de los Cobos (2005), p. 157, ofrece una buena exposición de todas las interpretaciones

⁹⁵ Cf. López Torrijos (1995), pp. 140-142 recuerda que este episodio no se menciona en las *Metamorfosis*, pero sí lo mencionan Séneca (*Hercules furens* 235-238 y *Hercules Oetaeus* 1240), Plinio, Pomponio Mela y Marciano Capela.

⁹⁶ Cf. Calonge García (2002), libro II pp. 248 s.

13.10 Hércules dando muerte al rey Gerion



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 136 x 167 cm.
Nº de catálogo 1242

Zurbarán plasma en este lienzo el décimo trabajo del héroe, que consistía en traer vivas a Micenas, desde el Océano Atlántico, las vacas del monstruo Gerion, o Geriones que habitaba en la isla Eritía, junto a lo que después fue Cádiz. El monstruo tenía tres cuerpos fundidos en uno desde la cintura para arriba, y separados desde las caderas hacia abajo, su ganado era pastoreado por Euritión y bajo la vigilancia del perro bicéfalo, Orto, hijo de Equidna y Tifoeo. Hércules consigue apoderarse de la vacada matando a Gerion.

En el lienzo vemos a Gerion como un simple mortal y no como el monstruo legendario, en el suelo derrotado por la fuerza y la maza de Hércules y llevando en la cabeza una corona.

Ovidio recuerda en *Met.* IX 185 s. este trabajo y el último: “No me hizo vacilar la triple figura del pastor íbero, ni tu triple figura, Cérbero”.

Según López Torrijos⁹⁷ este mito, al ser racionalizado por los autores españoles, se consideró a Gerion el primer rey de España, padre de los tres «Geriones» a los que Hércules venció. El lienzo tiene un sentido dinástico, ya que pretende considerar a la monarquía hispánica descendiente de un semidios.

⁹⁷ Cf. López Torrijos (1995), p. 142.

13.11 Hércules lucha con Anteo



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 136 x 153 cm.
Nº de catálogo 1246

Esta hazaña, aunque no forma parte de los doce trabajos, Hércules la realizó cuando se dirigía al jardín de las Hespérides en busca de las manzanas de oro, para llevar a cabo su undécimo trabajo.

El gigante Anteo, hijo de Posidón y Gea (la Tierra), vivía en Libia y obligaba a todos los viajeros a luchar contra él. Una vez que los había vencido y les había dado muerte, adornaba con los despojos de los vencidos el templo de su padre.

Anteo era invulnerable mientras tocaba a su madre la Tierra, por eso Hércules combatió contra él, levantándolo sobre sus hombros y finalmente lo venció ahogándolo.

El cuadro de Zurbarán nos muestra dos cuerpos corpulentos y a Hércules que procura no dejar en la tierra a Anteo, con la intención de lograr la victoria.

Esto haría referencia a *Met.* IX .83 s.: “Y arrebaté al cruel Anteo el alimento de su madre”.

13.12 Hércules luchando contra el dragón de las Hespérides



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 64 x 103 cm.
Nº de catálogo 1711

Este cuadro fue realizado por Rubens, en los últimos años de su vida para decorar el Alcázar de Madrid.

Corresponde al undécimo trabajo que Hércules tuvo que realizar, para llevar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides a Euristeo. Cuando se celebró la boda de Hera (Juno) y Zeus (Júpiter), la Tierra regaló como presente nupcial a la diosa, unas manzanas de oro que Hera mandó plantar en su jardín, situado cerca del monte Atlas. La diosa, al conocer que las hijas de Atlas robaban estos frutos, confió la custodia de este árbol maravilloso a un dragón de cien cabezas, de nombre Ladón y a tres ninfas del atardecer, las Hespérides. Sus nombres varían pero en Apolod., *Bibl.* II 5, 11 reciben el nombre de Egle, Eritía, y Hestia Eretusa.

El jardín de las Hespérides estaba situado al oeste de Libia, al pie del monte Atlas, o bien en el país de los Hiperbóreos.

Hércules tuvo que informarse para saber a dónde tenía que dirigirse y el dios marino Nereo fue el que le reveló el lugar en el que se encontraba. Antes de llegar al jardín, realizó algunas hazañas como vencer al gigante Anteo, matar a Busiris, rey de Egipto, y liberar a Prometeo. Este último, agradecido, le aconseja que no vaya él mismo al jardín de las Hespérides, sino solamente a presencia de Atlas y que le convenza para que éste, dejando por un tiempo la bóveda del cielo sobre los hombros de Hércules, acceda a traer los frutos.

Cuando Atlas regresó, se niega a cargarse de nuevo la bóveda, poniendo como pretexto que él llevaría las manzanas a Euristeo, pero Hércules lo

engaña, diciéndole que la sostenga un momento, mientras él se pone una almohadilla en la cabeza.

Otra versión es la que ilustra el lienzo, pues es el mismo héroe el que se enfrenta al dragón y con su maza y su pie izquierdo, apoyado sobre el cuello del monstruo, consigue doblegarlo, durmiéndolo o matándolo, para llevarse los frutos. Las Hespérides angustiadas por no impedir el robo, se transforman en árboles: un olmo, un sauce, y un álamo, de cuya sombra disfrutaron más tarde los Argonautas.

Cuando Euristeo recibió las manzanas se las regaló a Hércules, éste se las dio a Atenea, quien las devuelve a su lugar de origen, por no estar permitido que estuvieran en ningún otro sitio.

En este lienzo se ve la fortaleza y heroicidad del protagonista, que se atreve a enfrentarse a temibles monstruos. Al fondo se ve un bello paisaje, en los que debe encontrarse el árbol de las manzanas de oro. En el lado izquierdo, en la parte baja aparecen dos números 1232 y un poco más a la derecha 161.

Esta hazaña es recordada en *Met.* IX 188 s.: “Vuestro valor trajo las manzanas custodiadas por el insomne dragón “.

13.13 Hércules y el Cancerbero



Zurbarán (1598-1664)
Lienzo. 132 x 151 cm
Nº de catálogo 1247

Zurbarán ilustra en este cuadro el último trabajo del héroe, traer del Infierno vivo a Cérbero, el perro de tres cabezas, cola de dragón y múltiples cabezas de serpiente en el lomo. Hércules se encamina a Eleusis para purificarse de la

matanza de los Centauros. A continuación se dirige al extremo meridional del Peloponeso y por una abertura del Ténaro desciende al Infierno. De esta empresa sale victorioso, gracias a la ayuda prestada por Mercurio y Minerva. Al bajar al mundo subterráneo huyen las almas de los muertos, excepto Medusa y Meleagro. Hércules cuando vió a Medusa desenvainó su espada, pero Mercurio que le guiaba le dijo que no temiese porque era una sombra. Al ver a Meleagro intentó tensar el arco, pero éste le contó su desgraciado final y mantuvieron una conversación en la que Meleagro le pide que se case con su hermana Deyanira, cosa que más tarde cumplirá.

También encontró encadenados a Teseo y a Pirítoo que habían bajado para raptar a Prosérpina por lo que fueron castigados por Plutón (Hades). El héroe logró liberar a Teseo, pero su amigo se quedó allí a consecuencia de su audacia. El héroe le pide a Plutón el perro que ha venido a buscar y el dios infernal le autoriza con tal de que sea capaz de apoderarse de él, sin hacer uso de sus armas. Lo consigue gracias a su coraza y a la piel del león y, una vez domado, sale a la tierra por Trecén y después de llevarlo a Euristeo, que muerto de miedo se escondió en una gran tinaja, lo devuelve al Infierno.

En este cuadro se observa que Hércules está intentando dominar al monstruo. En todas las escenas aparece con la maza y precisamente en este trabajo se le prohíbe utilizar las armas. El héroe lleva la cabeza ceñida con una corona de álamo, esto indica que Zurbarán manejó la obra de Baltasar de Vitoria⁹⁸, en la que se relata que Hércules, antes de entrar en los infiernos, cortó unas ramas de álamo blanco para hacerse una corona que le protegiese. En efecto, aquí aparece el héroe coronado con la rama de álamo.

En *Met.* IX 184 s., se menciona este trabajo y el de Gerion: “No me hizo vacilar la triple figura del pastor íbero, ni tu triple figura, Cérbero”.

⁹⁸ Cf. Calonge García (2002), pp. 132-134 y Úbeda de los Cobos (2005), p. 164. En Zurbarán también está presente el contenido de Pérez de Moya (1995), pp. 475 s., el Cancerbero representaba todos los vicios que Hércules venció y sojuzgó; en cambio, el héroe representaba la virtud y grandeza de ánimo con la que adquirió gloria y fama universal.

13.14 Hércules en la pira



Luca Giordano (1632-1705)

Lienzo. 224 x 91 cm

Nº de catálogo 162

Hércules no pudiendo quitarse la túnica que Licas le había entregado, mandó que le llevasen a Traquis, levantasen una pira en el monte Eta, le colocasen encima y le prendiesen fuego. Nadie quiere prender fuego a la pira y es Peante, padre de Filoctetes, quien lo hace y, como pago de este servicio, recibe de Hércules su arco y sus flechas. Filoctetes hereda este regalo, necesario para la conquista de Troya.

Este cuadro obra del italiano Luca Giordano, forma parte de composiciones de asunto mitológico realizadas para el Palacio del Buen Retiro. Hércules como protagonista aparece con la túnica blanca impregnada con la sangre del centauro y medio recostado sobre la pira.

A los pies del héroe está Filoctetes⁹⁹ de espaldas, provisto de una antorcha para prender fuego a la pira, que acabará con los dolores y el sufrimiento de

⁹⁹ Hig., *Fab.* 36, 5 y Ovidio asignan a Filoctetes el servicio de prender fuego a la pira, en cambio según Grimal (1965), p. 413 y Ruiz de Elvira (1975), p. 255, es precisamente su padre Peante el que lo hace.

Hércules. Al fondo hay dos figuras femeninas que presencian el trágico momento. A la derecha debajo de la pira se ve uno de sus trofeos, la cabeza del león de Nemea.

La escena ilustra el contenido de *Met.* IX 229-238 : “En cuanto a ti, ínclito descendiente de Júpiter, después de cortar árboles que el elevado Eta había producido y de disponerlos por capas en una pira, ordenas que el hijo de Peante, por cuyo ministerio fue puesta debajo la llama, lleve tu arco y tu amplia aljaba, que habrían de ver por segunda vez el reino de Troya, y mientras el ávido fuego se apodera del montón, cubres el montón de leña con la piel de (del león) Nemea y te recuestas con la cerviz apoyada en tu maza, no con otro aspecto que si estuvieras tendido como comensal, coronado de guirnaldas entre vasos llenos de vino”.

13.15 La apoteosis de Hércules



Jean Baptiste Borkens (1611-1675)
Lienzo. 189 x 212 cm.
Nº de catálogo 1368

Este cuadro del pintor flamenco Jean Baptiste Borkens fue realizado para la Torre de la Parada, ilustra el momento en el que el héroe, abandona las llamas y el humo de la pira montado en una cuadriga, tirada por cuatro corceles blancos y apoyado en su maza, las riendas las dirige uno de los dos amorcillos que están en lo alto; el otro intenta colocarle una corona de laurel en señal de triunfo. En la parte alta de la rueda se ve la firma del pintor «Borkens».

Ovidio relata (*Met.* IX 239-272) los últimos momentos de este héroe y cómo los dioses temieron, cuando el defensor de la tierra se quemaba en la pira. Entonces Júpiter les tranquilizó diciéndoles que el que venció a los monstruos vencería el fuego y que únicamente lo sentiría en su parte mortal, la que había recibido de su madre; en cambio la que recibió de su padre era eterna e indestructible.

Tras estas palabras el dios supremo les anunció que le iba a recibir en las regiones celestiales y que se convertiría en una divinidad. Todos los dioses asintieron incluso su esposa.

Este lienzo responde al contenido de *Met.* IX 268-272: “Cuando el Tirintio, se despojó de los miembros mortales, florece en su mejor parte y empieza a parecer mayor y a hacerse reservado por su augusta gravedad. El padre omnipotente arrebatándolo en un carro de cuatro caballos, en medio de huecas nubes, lo colocó entre los brillantes astros”.

En el Museo del Prado hay una copia de este cuadro (Nº de catálogo 1369), realizada por el mismo autor, de dimensiones más pequeñas y pudo ser un boceto del anterior. Algunos autores lo atribuyen a Martínez del Mazo¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Cf. González Serrano (2009), pp. 320.

14. *METAMORFOSIS LIBRO X*

Este libro está dedicado a la diosa Venus y al amor, enlaza con el anterior, por la llegada de Himeneo a Tracia que venía de celebrar en Creta la unión nupcial de Ifis e Iante.

Himeneo llega para estar presente en la unión de Orfeo y Eurídice (1-77), pero con un comportamiento muy diferente en ambos matrimonios. La recién casada murió a consecuencia de la mordedura de una serpiente. Orfeo, gracias a su canto, consigue que su esposa vuelva, con la condición de no volver atrás los ojos, hasta que hubiera salido del Averno. Ansioso de verla, no cumplió lo acordado y la perdió de nuevo.

Orfeo (78-105), entristecido y angustiado por la pérdida de su esposa, evita el amor femenino y en un bello paisaje lleno de árboles, entre ellos un pino, que antes fue el joven Atis, amado por Apolo y un ciprés que antes fue el joven Cipariso (106-142), transformado en árbol por el tremendo dolor, que sintió al matar a su ciervo predilecto, entonó un canto (143-739).

En primer lugar, recuerda a los jóvenes amados por los dioses, a Ganimedes y a Jacinto (162-219). Esparta está orgullosa de ser la patria de Jacinto, en cambio Amatunte, ciudad de Chipre no lo está de los Cerastas transformados en toros, y las Propétides (220-2429 metamorfoseadas en duro pedernal.

En Chipre se sitúa el relato de Pigmalión (243-297), escultor enamorado de su propia estatua, que gracias a la intervención de Venus dicha estatua cobra vida. De esta unión nace Pafos y de éste, Cíniras, que sin saberlo y gracias a la ayuda de la nodriza, se convierte en amante de su propia hija, Mirra (298-502). Ovidio conoce perfectamente los sentimientos femeninos y en este amor prohibido, la joven se muestra como una heroína trágica. Cíniras al conocer la identidad de su amante quiere matarla, ella huye y, llegando al país de los Sabeos, pide a los dioses que la transformen y le nieguen tanto la vida como la muerte.

Fue transformada en el árbol de la mirra. El fruto de esta relación incestuosa fue Adonis (503-524), que nació saliendo del interior del árbol y con el paso del tiempo, su belleza y su porte despertó el amor de Venus (525-559). La diosa aconseja al joven, aficionado a la caza, que evite las fieras salvajes, sobre todo los leones.

Adonis, interesado en saber, le pregunta a la diosa cuál era la razón de este consejo, y ella le relata la historia de Atalanta e Hipómenes (560-704), convertidos en leones por haber profanado el santuario de Cibeles. A pesar de tales advertencias, un jabalí mata a Adonis (705-739) y Venus quejándose del destino lo convirtió en anémona. Aquí finaliza el canto de Orfeo.

14.1 La muerte de Eurídice



Erasmus Quellinus (1607-1678)

Lienzo 179 x 195 cm

Nº de catálogo 1630

Este cuadro pintado por Erasmus Quellinus se realizó siguiendo el boceto que Rubens hizo para la Torre de la Parada y que hoy día se encuentra en el Museo Boymans de Rotterdam.

El mito de Orfeo ha tenido una gran proyección en el mundo artístico, ya que simboliza por un lado, la fuerza de la música y por otro el misterio de la muerte y la resurrección¹⁰¹.

Orfeo hijo de Eagro y una Musa, posiblemente Calíope, participó en la expedición de los Argonautas, pero no es un héroe épico, es el primer héroe intelectual de la mitología griega, su fuerza reside en la música y en la poesía.

Este joven tracio se casó con Eurídice (Virg., *Georg.* IV 453 ss. y Ov., *Met.* X 1-77), ninfa del bosque que persiguiéndola Aristeo, con intención de violarla, fue mordida por una serpiente venenosa que le causó la muerte. Su esposo no pudiendo soportar el dolor causado por la muerte de su amada, descendió a la laguna Estige, para suplicar a las divinidades infernales, Plutón (Hades) y Prosérpina (Perséfone), que le permitieran recuperar a su esposa, que había muerto prematuramente. Con sus convincentes y hermosas palabras, acompañadas de su canto, se le concedió lo que pedía con la condición de que no volviese atrás los ojos, hasta que hubiera salido de los valles del Averno.

¹⁰¹ Cf. Álvarez Morán-Iglesias Montiel (1999), p. 551, nota 1162.

La joven pareja emprende la marcha, siguiendo una senda empinada, negra y llena de tinieblas y cuando ya estaban alcanzando el límite de la tierra de arriba, Orfeo, ansioso por verla, volvió su mirada y al punto la joven Eurídice cayó al abismo, extendiendo los brazos para ser abrazada por su esposo que se quedó aturdido con la doble muerte de su esposa. Suplicó Orfeo a las divinidades y en vano quiso volver a intentarlo, pero no se le permitió. Entristecido se retiró, tratando de evitar el amor femenino. Por ello, se le consideró introductor en los pueblos de Tracia de la pederastia

La escena que presenta corresponde al comienzo de la historia de estos enamorados, que recién casados, ella muere a consecuencia de la mordedura que la serpiente le produce en el tobillo y el desconsuelo del joven esposo que la sostiene en sus brazos. La serpiente aparece junto al pie derecho de Eurídice y debajo del pie izquierdo la firma del pintor «E. QUELLIN». En el suelo está la lira, instrumento musical de Orfeo.

Este lienzo ilustra el contenido de *Met.* X. 8-10: “Pues la recién casada, mientras paseaba entre la hierba, acompañada por una gran cantidad de náyades, muere después de haber recibido la mordedura de la serpiente en un tobillo”.

14.2 Orfeo y Eurídice



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 194 x 245 cm
Nº de catálogo 1667

Este cuadro fue pintado por Rubens, por encargo de Felipe IV para decorar la Torre de la Parada¹⁰².

Este lienzo recoge el momento en el que la pareja, ante la mirada de los soberanos del mundo subterráneo, va a emprender la marcha hacia el mundo superior. Eurídice vuelve su mirada a estas divinidades, en señal de agradecimiento. Orfeo cumpliendo la condición impuesta por los soberanos avanza sin mirar hacia atrás.

El pintor ha ilustrado el contenido de *Met.* X .46-52: “Ni la regia esposa, ni el que gobierna los lugares más profundos, son capaces de decir que no al que suplica y llama a Eurídice. Estaba ella entre las sombras recién llegadas y avanzó con paso lento a causa de la herida. Orfeo recibió a ésta, al mismo tiempo que la condición de no dirigir hacia atrás sus ojos, hasta que hubiera salido de los valles del Averno, o quedaría sin efecto el don”.

En 1827 este cuadro ingresó en el Museo del Prado.

14.3 Orfeo y Eurídice en los infiernos



Pieter Fris (1627-1708)
Lienzo. 61 x 77 cm.
Nº de catálogo 2081

Este cuadro, es obra del pintor holandés Pieter Fris, presenta un paisaje infernal y fantasmagórico con resplandores de llamas y condenados cumpliendo sus penas. Hay figuras grotescas, animales infernales y seres monstruosos, uno de ellos transporta a un condenado por el aire. En primer

¹⁰² Cf. Díaz Padrón (1996), p. 334

plano, en la parte inferior, la barca de Caronte transporta a los condenados, en este ángulo izquierdo se ve el nº 1201. En la parte central está Orfeo con túnica roja que ha recuperado a Eurídice vestida de blanco, un poco más atrás en el trono Prosérpina (Perséfone) de pie y con síntomas de embarazo y Plutón (Hades) sentado con una corona que despidе luz.

Este lienzo está influenciado por la pintura de El Bosco, que influyó en Holanda a través de Pieter Brueghel el Viejo, entre otros. Estuvo en 1772 en el Palacio del Buen Retiro y en 1834 pasó al Museo del Prado. El tema es bastante similar al del cuadro de Rubens, pero la interpretación varía con un escenario algo diferente y con los protagonistas en actitudes un poco desiguales. Los recién casados exteriorizan sus sentimientos amorosos, Prosérpina con síntomas de embarazo, en actitud complaciente y Plutón parece contrariado y con una corona en la cabeza que despidе luz.

La escena ilustra el contenido de *Met.* X 13-16: “(Orfeo) Se atrevió a bajar a la Estige por la puerta del Ténaro y a través de personas sin peso y de espectros que habían recibido sepultura, se presentó ante Perséfone y ante el soberano que gobierna el desagradable reino de las sombras”.

14.4 Orfeo y los animales. F. Snyders y T. Van Thulden



F. Snyders y T. Van Thulden (1606-1669)

Lienzo. 195 x 432 cm

Nº de catálogo 1844.

Este cuadro fue pintado por F. Snyders y T. Van Thulden, para la Torre de la Parada, que colaboraron con Rubens para cumplir los numerosos encargos que recibía de la corte española¹⁰³, aunque hasta 1700 estaba registrado como obra de Rubens¹⁰⁴.

¹⁰³ A. Balis, (1991), pp. 224 ss., ofrece información sobre la autoría y el emplazamiento de la pintura. Ésta en 1686 se consideraba de Rubens.

El lienzo plasma el momento, en el que Orfeo después de aceptar que no podía recuperar de nuevo a su esposa, tratando de evitar el amor femenino, se aísla en una meseta muy llana, en la que hizo vibrar las cuerdas de su cítara y atraer con su música y su canto a los árboles, animales salvajes y todo tipo de aves.

Presenta un bello paisaje en el que vemos a Orfeo sentado, ataviado con una túnica roja, tañendo su cítara y rodeado de una gran cantidad de animales salvajes, que ilustrarían el contenido de *Met.* X 143-147: “Tal tipo de selva el poeta había reunido, y estaba sentado en medio de una asamblea de fieras y de una multitud de aves, una vez que probó suficientemente las cuerdas pulsadas con su pulgar y comprobó que los variados ritmos, aunque sonaban de forma distinta, estaban en armonía, hizo salir su voz con este canto”.

14.5 El rapto de Ganimedes. Obra de Rubens



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 181 x 87 cm.
Nº de catálogo 1679.

¹⁰⁴ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 411.

Esta obra fue realizada por el pintor flamenco Rubens para la Torre de la Parada y el boceto está en una colección particular sueca.¹⁰⁵

Cuando Orfeo hubo congregado a multitud de animales, entonó una canción, en la que va a recordar a los jóvenes amados por los dioses y a las muchachas atraídas por amores ilícitos. Recuerda el rapto de Ganimedes por Júpiter y el rapto de Jacinto por Apolo.

Ganimedes pertenece a la realeza troyana, al ser hijo de Tros y Calírroe, hija del rey Escamandro, y hermano de Ilo y Asáraco. Por su belleza y juventud fue raptado por el águila de Júpiter (Zeus)¹⁰⁶, o bien por Zeus convertido en águila, y llevado al cielo para escanciar eternamente el néctar a Zeus. Más tarde fue colocado en el cielo en la constelación de Acuario. Por este rapto Tros, rey de Troya, recibe en compensación unos caballos divinos, que más tarde Hércules pedirá a Laomedonte, como recompensa por salvar a Hesíone del monstruo marino.

Laomedonte, hijo de Ilo y padre de Príamo y de Hesíone, se niega a cumplir lo pactado con Hércules, por este hecho Hércules se apoderó de Troya con la ayuda de Telamón, padre de Áyax, mató a Laomedonte y entregó a la joven Hesíone a Telamón, por la ayuda prestada.

El lienzo presenta a un bello adolescente, abrazado por un águila que en su vuelo lo eleva hacia el cielo, ofreciendo un movimiento al manto rojo que debía cubrirle.

El pintor se inspiró en el contenido de *Met.* X 155-161: “En otro tiempo el rey de los dioses, se abrasó por el amor del frigio Ganimedes, y se descubrió algo, que Júpiter prefería ser más que lo que era. Sin embargo, no se digna transformarse en ave alguna, a no ser la que pueda llevar sus rayos. Y sin demora, golpeando el aire con sus falsas alas, rapta al Iliada (Ganimedes), que ahora también mezcla las bebidas y contra la voluntad de Juno escancia el néctar a Júpiter”.

¹⁰⁵ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 337.

¹⁰⁶ Antes de este rapto Hebe, la personificación de la Juventud, hija de Zeus y de Hera, servía el néctar. Cuando Hércules muere y sube al cielo, Hera se reconcilia con el héroe y se celebra su casamiento con Hebe.

14.6 El rapto de Ganimedes. Obra de de Eugenio Cajés



Eugenio Cajés (1574-1634)

Lienzo. 175 x 72 cm.

Nº de catálogo 119

Obra del español que realizó en 1604 y perteneció a Antonio López secretario de Felipe II.

Cajés copió esta escena mitológica del cuadro del mismo título de Correggio, que formaba parte de una serie de cuatro escenas mitológicas, que este pintor italiano realizó para el Duque de Mantua y éste, a su vez, se lo regaló a Carlos I. Este cuadro decoró el Real Alcázar y en la actualidad se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Este lienzo basado en *Met.* X 155-161 a diferencia del de Rubens, presenta a un niño que todavía no ha llegado a la adolescencia y que incluso parece que se apoya en las alas del águila, en lugar de verse arrebatado por ella. Es evidente que lo rapta en el monte Ida, a donde el joven se retiraba para alejarse de la ciudad.

14.7 La muerte de Jacinto



Rubens (1577-1640)
Tabla. 14 x 14 cm.
Nº de catalogo 2461

El lacedemonio Jacinto (*Met.* X 162-219), hijo de Amiclas, fue uno de los jóvenes que cautivaron el corazón de Apolo y por el que abandonó, por algún tiempo la caza y la cítara. El dios y Jacinto disfrutaban con el lanzamiento del ancho disco. Febo lo arrojó el primero y el joven Jacinto, ansioso por empezar su lanzamiento, corrió a coger el disco del suelo y, con tan mala fortuna, la tierra lo hizo rebotar hacia arriba, dándole en el rostro. El muchacho palideció y el dios en persona cogió al joven que se desplomaba. Trató de reanimarle, aplicándole hierbas, pero la herida era incurable y Febo no pudiendo hacer nada contra el destino, se da cuenta de que el joven pierde la vida y se considera culpable y responsable de ello. Por este motivo, el dios quiso que de su sangre derramada en la tierra, brotara una flor roja, el jacinto, en cuyos pétalos se puede leer la exclamación de dolor “Ay, Ay”.

En el boceto Jacinto está tendido en el suelo con el disco que le ha producido una herida en la cabeza, junto a él Apolo asustado, y tratando de reanimarle.

Esta escena ilustra el contenido de *Met.* X 185-189: “Palideció el muchacho del mismo modo que el dios y recibió los miembros que se desmayaban, y unas veces trata de reanimarle, otras seca su funesta herida, ahora sostiene la vida que se escapa, aplicándole hierbas, de nada sirven sus artes, la herida era incurable”.

Es un boceto de Rubens que preparó para la Torre de la Parada y que llegó al Museo del Prado, gracias a la donación de los duques de Pastrana en 1889. Esta tabla sirvió de modelo a Jan Cossiers, para la realización del lienzo que hoy se encuentra en el Palacio Real.

14.8 Venus, Adonis y Cupido



Annibale Carracci (1560-1609)

Lienzo. 212 x 268 cm.

Nº de catálogo 2631

El tema está basado en el mito de Venus y Adonis (Apolod., *Bibl.* III 14,4; Hig., *Fab.* 58, 3 y Ov., *Met.* X 520-559), éste niño, hijo de su hermana Mirra y de su abuelo Cíniras, nació del interior del árbol de la mirra, en el que se había convertido su madre. Después de crecer en edad y estatura, se convierte en un hermosísimo adolescente del que se enamora Venus. Cierta día cuando Cupido daba besos a su madre, sin darse cuenta, rozó e hirió su cuerpo con una flecha y despertó en ella una gran pasión amorosa por Adonis, que la aleja de sus lugares preferidos, para compartir la compañía, el amor y las aficiones de su joven enamorado.

Este cuadro presenta a un joven Adonis, acompañado de su perro, arco y aljaba para cazar y Venus semidesnuda, cogiendo a su hijo, que provisto de su arco y flechas, con una que lleva en la mano izquierda roza a su madre. Los dos jóvenes cruzan las miradas y quedan cautivados mutuamente. Venus acompañada de uno de sus atributos, las palomas. En el paisaje del fondo se ve la influencia de Tiziano y de Veronés.

Esta escena está basada en el contenido de *Met.* X 520-529: “Aquel hijo de su hermana y de su abuelo, que poco antes estaba escondido en el árbol,

recientemente había sido dado a luz, en seguida niño hermosísimo, ya es joven, ya es hombre, pronto es más hermoso que él mismo, pronto gusta a Venus y Adonis, venga así la pasión de su madre (Mirra). Pues el niño de la aljaba mientras da besos a su madre, sin darse cuenta rozó ligeramente el pecho con una flecha que sobresalía, la diosa herida rechazó con la mano a su hijo; la herida había penetrado más profunda de lo que parecía y en un primer momento la había engañado a ella misma”.

Este cuadro de Annibale Carracci fue adquirido por Felipe IV en 1664, a los herederos del marqués genovés Giovanni Francesco Serra.

14.9 Venus y Adonis. Obra de El Veronés



Paolo Cagliari «El Veronés» (1528-1588)

Lienzo. 162 x 191 cm.

Nº de catálogo 482

El tema que presenta es otro momento de *Met.* X 525-559 en el que Venus está felizmente junto a Adonis, que ha debido volver de una jornada de caza y descansa sobre su regazo, les acompañan Cupido y los perros, al fondo un frondoso paisaje.

Pienso que esta escena pudo ilustrarla el pintor, recordando los momentos felices de estos enamorados, como describe el poeta en *Met.* X 529-541: “Cautivada por la hermosura de aquel hombre, no le preocupan ya las playas de Citera, no frecuenta Pafos, la rodeada por un profundo mar, ni Cnido abundante en peces, ni Amatunte cargada de metales, también se mantiene alejada del cielo, Adonis es preferido al cielo. A éste lo posee y es su compañera, y la que siempre está acostumbrada a cuidarse de sí en la sombra y

a aumentar su hermosura con sus cuidados, vaga por los montes, por las selvas y por riscos llenos de maleza, recogida la ropa hasta la rodilla a la manera de Diana y azuza y persigue a los animales de botín seguro, ya las rápidas liebres ya al ciervo que se alza hasta los cuernos, ya los gamos. Se mantiene alejada de los terribles jabalíes y evita los lobos predadores y los osos provistos de garras y los leones saciados con la matanza del ganado bovino”.

Este hermoso cuadro de P. Cagliari «el Veronés» fue adquirido para Felipe IV por Velázquez, en 1650 durante su estancia en Venecia, junto con la de *Céfalo y Procris*¹⁰⁷.

14.10 Venus y Adonis. Obra de Tiziano



Tiziano (1488-1576)
Lienzo. 186 x 207 cm.
Nº de catálogo 422

Obra del pintor italiano Tiziano, que realizó por encargo de Felipe II, para decorar el Real Alcázar, poco antes de casarse con María Tudor y que formaba parte de una serie de pinturas conocidas como «poesías»¹⁰⁸ inspiradas especialmente en las *Metamorfosis* de Ovidio.

¹⁰⁷ Cf. Díaz Padrón (1996), p. 436.

¹⁰⁸ Los otros lienzos de esta serie fueron regalados por Felipe V al mariscal Gramont por la ayuda prestada en la guerra de Sucesión y se encuentran en diferentes países: *Perseo y Andrómeda* en la Colección Wallace de Londres; *El rapto de Europa* en la Colección Isabella

En el lienzo vemos a Venus de espaldas, prácticamente desnuda, tratando de retener a su hermoso Adonis, que enamorado de la caza, intentaba abandonar a su amada para disfrutar de su entretenimiento, al fondo Cupido está durmiendo debajo de un árbol con su aljaba.

Venus le aconseja que no se muestre demasiado valiente con las fieras, a las que la naturaleza ha dado armas, como los jabalíes entre otros. Ella le explica por qué teme a este tipo de animales y tendida sobre el regazo del joven, le cuenta el relato de Hipómenes y Atalanta, *Met. X* 560-704, que termina con el contenido de estos versos *Met. X* 705-707 que son los que posiblemente han ilustrado la escena: “Tú amor mío, huye de éstos y juntamente con éstos a todo el linaje de fieras, que no da la espalda a la huida, sino el pecho a la lucha, a fin de que tu valor no sea doloroso para los dos”.

14.11 Hipómenes y Atalanta. Obra de Guido Reni



Guido Reni (1575-1642)

Lienzo. 206 x 297 cm.

Nº de catálogo 3090

Venus cuenta a Adonis (Hig., *Fab.* 185 y Ov., *Met. X* 560-707) que Atalanta¹⁰⁹, hija de Esqueneo, fue abandonada en el monte por su padre y amamantada por una osa. Era una excelente corredora y vencía a los hombres en la competición. Un oráculo le había anunciado que huyese de tener esposo

Stewart Gardner de Boston y *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón* en la National Gallery de Edimburgo. Cf. Díaz Padrón (1996), 401.

¹⁰⁹ Ésta doncella participó en la cacería del jabalí de Cadidón (*Met. VIII* 317 ss.), junto a Meleagro, Teseo y otros héroes.

y si lo hacía se vería privada de sí misma y se convertiría en animal. Por esta razón, a los pretendientes les obligaba a competir con ella, advirtiéndoles que solamente se casaría con el que la venciese en la carrera, para los vencidos el premio era la muerte. El joven Hipómenes le parecía que esto era buscar esposa con alto riesgo, pero cuando la vio, cambió de opinión y pensó que a los audaces el poder de los dioses les ayuda.

Hipómenes, nieto de Neptuno, reta a la doncella a que se mida con él y ella al contemplarlo prefiere ser vencida a vencer, intenta que desista debido a su juventud, incluso le confiesa que, si el destino no le negase su matrimonio, él sería la persona con la que le gustaría compartir su lecho. Ante este desafío el joven le pide que le preste ayuda y yo (Venus), conmovida por la valentía del joven, le entrego tres frutas de oro y le enseño cómo podían serle útiles. Empieza la competición y Atalanta no pone tanto interés para ganarle, entonces Hipómenes lanza una de las frutas y ella asombrada se detiene a recogerla, esto hace que el joven la adelante, pero ella recupera el tiempo perdido. Una vez más, se detiene por el lanzamiento de la segunda manzana y cuando ya quedaba el último tramo, el joven arroja la última fruta y ella, obligada por mí, fue a cogerla y él, llegando antes a la meta, consigue a Atalanta como esposa.

Hipómenes no se acordó de darme las gracias, ofreciéndome incienso y así, ofendida por su actitud, me pongo en contra de los jóvenes enamorados. Cuando ellos en una espesa selva quisieron descansar juntos, se refugiaron en un santuario y profanaron el lugar, entonces la diosa Cibeles los castigó transformándolos en leones, cumpliéndose el oráculo que había advertido a Atalanta que no se casara. Éstas fueron las advertencias de la diosa a Adonis.

Esta obra es una de las más importantes de Guido Reni, inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio, presenta dos bellos cuerpos de jóvenes con una armonía de proporciones que recuerdan el canon de belleza del mundo clásico. Sus cuerpos prácticamente desnudos, salvo las túnicas que ondean al aire, ofreciendo el movimiento de la carrera, alcanzan la perfección de la belleza femenina y masculina, al tiempo que dominan la totalidad del lienzo con fondo oscuro y en el que se ve, en segundo plano, a los espectadores, que en ambos casos siguen la carrera.

El pintor quiso ilustrar lo más significativo de este mito, que sin duda es el lanzamiento de las manzanas para despertar la atención de Atalanta y así poder adelantarla. Parece obvio que este cuadro plasma el contenido de *Met.* X 664-668: “Entonces, por fin, el descendiente de Neptuno arrojó uno de los tres frutos del árbol. Quedó asombrada la doncella y por el deseo del brillante fruto, desvía su carrera y coge el oro que va rodando. Hipómenes la adelanta, resuenan los graderíos con el aplauso”.

Este cuadro lo realizó el pintor italiano Guido Reni, en 1618-1619, y perteneció a la colección del marqués Giovanni Francesco Serra. En 1664 fue adquirido por Gaspar de Brancamonte y Guzmán, conde de Peñaranda y virrey de Nápoles, para el rey Felipe IV. En 1772 pasó al estudio de Andrés de Calleja, pintor de cámara de su majestad, situado en la casa de Rebeque, lugar a donde fueron llevados los cuadros considerados obscenos por Carlos III. De allí pasaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1827 ingresó en el Prado y poco después se le consideró una copia y pasó a la universidad de Granada, en calidad de depósito y en 1963 retornó al Prado¹¹⁰.

14.12 Hipómenes y Atalanta. Obra de Jacob Peter Gowy



Jacob Peter Gowy (1615-1661)
Lienzo. 181 x 220 cm.
Nº de catálogo 1538

Este cuadro presenta la competición realizada por Hipómenes para conseguir a Atalanta como esposa (*Met.* X 560-707). Ofrece algunas diferencias en relación con el cuadro de Guido Reni, en lo referente al paisaje y a los protagonistas. Aquí el cuerpo de Atalanta aparece totalmente cubierto por una túnica roja, que únicamente deja al descubierto el hombro y el brazo derecho. En cambio, Hipómenes casi desnudo lleva un manto azul y cuando ve que Atalanta se agacha a coger la última manzana de oro, levanta los brazos en

¹¹⁰ Cf. A. Úbeda de los Cobos, en Pérez Sánchez (1984), pp. 102 s. y Cf. Díaz Padrón (1996), p. 309.

señal de victoria. El escenario es mucho más luminoso y los espectadores tienen mayor presencia, aunque aparecen en un segundo plano.

Podemos considerar que este lienzo, ilustra el contenido de *Met. X* 676-680: “Pareció que la doncella, dudaba en ir a buscar la tercera manzana, yo la obligué a cogerla y después la cogió, yo la hice más pesada y la retrasé tanto por el peso de su carga como por la demora y, para que mi relato no sea más largo que la misma carrera, la doncella fue adelantada, el vencedor consiguió su premio”.

Obra del pintor flamenco Peter Gowy realizada siguiendo un boceto que Rubens hizo para la Torre de la Parada y que perteneció a la colección del duque de Osuna. En el pedestal de la derecha está el nombre del pintor «J.P.GOWY».

14.13 Muerte de Adonis. Obra de Martínez del Mazo



Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667)

Lienzo. 246 x 214 cm.

Nº de catálogo 7116

Este cuadro del español Martínez del Mazo presenta un frondoso paisaje de tonos oscuros, que realmente es el protagonista del lienzo. En el ángulo derecho, en el suelo aparece tendido el cuerpo de Adonis que ha sufrido la

herida de un jabalí¹¹¹ y, en la parte alta del ángulo izquierdo, vemos la imagen de la diosa Venus que regresa después de escuchar el gemido de Adonis.

Una vez que Venus, en *Met.* X 707-739, termina el relato de Hipómenes y Atalanta, se dirige con su carro a Chipre. Adonis empujado por su valor y juventud, olvidando los consejos de Venus, se dirige al bosque acompañado de sus perros. Allí hirió con su venablo a un jabalí, que furioso arremete contra él y hunde sus colmillos en la ingle del hijo de Mirra.

Citerea todavía no había llegado a su destino, y al oír el gemido del moribundo Adonis, se dirige de nuevo a la selva y al ver al joven sin vida, se queja del destino y desea que perdure siempre el recuerdo de su dolor (Adonis) y para ello transforma la sangre, que ha manado del cuerpo de Adonis en una flor, la anémona.

La escena está basada en *Met.* X 708-716: “Sin duda Venus le dio aquellos consejos e inicia un viaje a través de los aires, una vez uncidos los cisnes, pero el valor de Adonis se alza en contra de los consejos. Casualmente los perros, siguiendo un rastro seguro, hicieron salir de su escondrijo a un jabalí y al que se disponía a salir de la selva el joven hijo de Cíniras lo atravesó con un golpe sesgado. Al instante el feroz jabalí, con su curvo hocico se sacudió el venablo teñido de sangre y persigue a Adonis, atemorizado y tratando de buscar un lugar seguro, y le hunde los colmillos en la ingle y lo derriba moribundo en la amarillenta arena”.

¹¹¹ Prop. II 13, 53-56 y Ov. , en su *Arte de amar* I 75, 512 y III 85, recuerdan el dolor de Venus por la muerte de Adonis.

15. *METAMORFOSIS LIBRO XI*

Este libro continúa con la figura de Orfeo (1-66) y narra cómo éste, seguido por todo tipo de animales y buscando consuelo en su canto, es atacado por las Ménades tracias, que se sentían despreciadas por el vate. Se enfrentan a los animales que escuchaban el canto y dan muerte al poeta cantor, su alma abandona el cuerpo y todos lloraron su muerte. Su cuerpo es descuartizado y su cabeza que se deslizaba en medio de la corriente del río, es transformada en piedra por Apolo, cuando una serpiente iba a morderla. Su sombra desciende al mundo subterráneo en busca de su amada Eurídice.

Las mujeres tracias por esta muerte, son castigadas y convertidas en árboles por Baco (67-84). Este dios abandona Tracia y se dirige a Lidia acompañado de su cortejo. Sileno es encontrado por unos campesinos frigios, que lo llevaron a presencia de Midas (85-193), quién celebró la llegada del huésped y poco después le acompaña a Lidia y se lo entrega a Baco, quien contento por haber recuperado a su ayo (Sileno) le otorgó a Midas el don de convertir en oro todo lo que tocase con su cuerpo.

En un principio estuvo gozoso por el don recibido, pero después el rey lamentaba la desgracia de este don que había solicitado de la divinidad, al no poder tomar alimento alguno, finalmente Baco accede a liberarlo de él. A partir de entonces el rey odia las riquezas y habita las selvas, estima la flauta del dios Pan, superior a la lira de Apolo, por lo que el dios castiga a Midas transformando sus orejas de hombre, en orejas de asno.

Apolo se traslada a Troya y con Neptuno, ayuda a Laomedonte (194-220) a levantar las murallas de la ciudad. Al no recibir la cantidad de oro fijada, los dioses castigan al rey, inundan las tierras y le obligan a exponer a un monstruo marino a su hija Hesíone, liberada más tarde por Hércules. Éste, al no recibir lo pactado, castiga a Laomedonte y da a Hesíone en matrimonio a Telamón, hermano de Peleo, que estaba casado con la diosa Tetis (221-265).

Júpiter aunque se había enamorado de Tetis esquivó su unión con ella al conocer un oráculo que revelaba, que el hijo de esa unión sería más poderoso que él, por ello ordenó a su nieto Peleo sustituirle y de esa unión nació Aquiles. Peleo, por haber matado a su hermano Foco, fue expulsado de su patria y llegó a Traquis, donde le acogió Céix (260-290) que deploraba la desaparición de su hermano Dedalión, convertido en gavilán, por el dolor tan grande que sintió al perder a su hija Quíone (291-345), quien imprudentemente, se había atrevido a anteponerse a Diana. La diosa la mató disparándole una flecha.

Mientras se relata esta historia, se presenta el pastor de Peleo (346-409) comunicándole que el rebaño ha sido atacado por un lobo, que se ha

transformado en mármol. Céix (410-591), alarmado por los desgraciados acontecimientos, decide ir a consultar el oráculo del dios de Claros (Apolo), a pesar de los temores y de las reflexiones de su esposa Alcíone que intenta disuadirle de su marcha. Céix va solo y perece en una terrible tempestad, rasgo típicamente épico, mientras su esposa veneraba los templos de Juno y suplicaba el feliz regreso de Céix.

Juno se apiada de ella y envía a Iris, mensajera de los dioses, al palacio del sueño (592-632) del que el poeta hace una bella écfrasis, para que Alcíone conozca la muerte de su querido esposo. El padre de los sueños envía a Morfeo (633-670), hábil imitador de formas, para que aparezca durante el sueño ante Alcíone, con el aspecto y la voz del náufrago Céix, y le diga que él ha muerto.

El esposo le dice que sus plegarias no le trajeron ningún consuelo y que su nave fue zarandeada por vientos enfurecidos. Le aconseja que se levante, que derrame lágrimas y que no le envíe al vacío Tártaro sin antes llorarle.

Alcíone (671-748) en sueños llora e intenta abrazar el cuerpo de su esposo sin conseguirlo, y al despertar intranquila y alterada, le cuenta a su nodriza que Céix ha muerto y que se han cumplido sus presentimientos. Ella se dirige a la playa y mientras le asaltan recuerdos, ve en el mar a lo lejos un cuerpo que, al acercarlo las olas, identificó con el de su esposo. Entonces se arroja al mar y cosa sorprendente golpea el aire con sus alas recién nacidas. Cuando abrazó los amados miembros de su esposo, los dioses los metamorfosearon en alcíones, en premio a ese amor eterno que se profesaban.

El libro se cierra con las palabras de un anciano, que ensalzando el amor conservado hasta el final de los alcíones, cuenta la metamorfosis de Ésaco (749-795), hijo de Príamo y Alexíroo y hermano de Héctor, que habitaba en el bosque, lejos de la ciudad. Éste enamorado de Hesperie empezó a perseguirla y ella en su huida, a consecuencia de la mordedura de una serpiente, murió. Él intenta suicidarse y al lanzarse al mar, desde lo alto de unas rocas, Tetis se apiadó de él y lo metamorfoseó en el ave somormujo.

15.1 Orfeo y los animales. Obra de Varotari



Alessandro Varotari (1588-1648)

Lienzo. 165 x 108 cm.

Nº de catálogo 266

Este cuadro nos presenta un oscuro paisaje, en el que aparece de espalda, la figura desnuda de Orfeo, coronado de laurel y apoyado sobre su manto rojo, con su cítara, rodeado de árboles y toda clase de animales.

El cantor muere a manos de las Ménades, su cabeza y su lira llevadas por la corriente del río llegaron a la isla de Lesbos, patria de la poesía lírica. Su cabeza fue transformada en mármol por Apolo, para evitar la mordedura de una serpiente, y su lira subió al cielo convertida en constelación.

El pintor debió ilustrar en este lienzo, el contenido de *Met.* XI 1-5.: “Mientras con tal canto, el vate tracio lleva tras de sí las selvas y los ánimos de las fieras y las rocas que le siguen, he aquí que las mujeres de los cícones, cubiertos los pechos enloquecidos con pieles de animales, reconocen desde la cima de un montículo a Orfeo, que acompañaba su canto a las vibraciones de las cuerdas”.

Obra del pintor italiano Alessandro Varotari que en 1746 se encontraba en el Palacio de la Granja de San Ildefonso.

15.2 Apolo vencedor de Pan



Jacobo Jordaens (1593-1678)

Lienzo. 181 x 267 cm.

Nº de catálogo 1551

Esta escena corresponde a la leyenda del rey Midas, rey de Frigia, a quien Baco, en agradecimiento de devolverle a su compañero Sileno, le concedió que convirtiese en oro todo lo que tocara, pero ante la imposibilidad de comer y beber, suplicó a este mismo dios verse libre de este pernicioso don. Después de esto, odiando las riquezas se retiró a las selvas y admiraba a Pan, dios pastoril de Arcadia, inventor de la flauta rústica, que hacía ostentación de su música, y se atrevía a menospreciar los cantos de Apolo, considerándolos de menor categoría que los de Pan (Hig. *Fab.* 191).

Se hizo una competición y el anciano Tmolo actuó como juez, ciñe su cabellera de ramas de encina, e invita a Pan a que haga sonar su flauta rústica y con su canto seduce a Midas. A continuación, Tmolo invita a Febo a hacer sonar su lira, y con la dulzura de su sonido cautiva a Tmolo y ordena a Pan que someta sus cañas a la cítara. Todos aprueban el dictamen, sólo Midas muestra de nuevo su necedad, al censurar el criterio del sagrado monte Tmolo. Por ello Apolo, dolido por la crítica, transforma las orejas de Midas alargándolas en orejas de asno.

El lienzo presenta el momento en el que se ha celebrado una competición en el monte Tmolo, estando de juez el mismo monte que está medio cubierto con una túnica azul, coronado con ramas de encina y colocando la corona de laurel a Apolo, en señal de triunfo. El dios semicubierto con la túnica roja, lleva en la mano izquierda la cítara y en la derecha la púa. El rey Midas parece no estar de acuerdo con el dictamen, por lo que ya le han crecido sus orejas; a

su derecha el rústico Pan con su instrumento musical, con barba, orejas de macho cabrío y corona, pero no presenta los pies provistos de pezuñas, como suele representarse.

Esta escena ilustra el contenido de *Met.* XI 172-177: “El juicio y la opinión del sagrado monte agrada a todos, sin embargo es censurada y es llamada injusta solamente por la voz de Midas. Apolo no tolera que las necias orejas conserven la figura humana, sino que las prolonga hacia el aire y las llena de vello, las hace inestables en su base y les da la posibilidad de poder moverse”.

Este cuadro fue pintado por Jacobo Jordaens en 1637, tomando como modelo un boceto de Rubens¹¹² que realizó para la Torre de la Parada y que se conserva en el museo de Bruselas. Está la firma del pintor «J.JOR.F».

En el cuadro de Las Meninas de Velázquez está este cuadro en la pared del fondo.

15.3 Las bodas de Tetis y Peleo



Jacobo Jordaens (1593-1678)

Lienzo. 181 x 288 cm.

Nº de catálogo 1634

La escena mitológica que presenta es una de las que más trascendencia ha tenido en la mitología troyana, al ser el fruto lanzado por la Discordia el que desencadenará más tarde la guerra de Troya.

La nereida Tetis, hija de Nereo y de la ninfa Dóride, fue criada por Juno (Hera). Siguiendo el relato ovidiano de *Met.* XI 221-266, el viejo Proteo¹¹³

¹¹² Este boceto sirvió de modelo a Juan Bautista Martínez del Mazo para realizar su obra del mismo título *Apolo vencedor de Pan* que se conserva en el Museo del Prado: lienzo 181x223cm. Nº de catálogo 1712. Cf. Díaz Padrón (1996), p. 183.

había revelado a Tetis que sería madre de un niño y que las hazañas del joven sobrepasarían a las del padre. Por esta razón, Júpiter que se sentía atraído por Tetis esquivó su unión y ordenó a su nieto Peleo que se casara con ella. Tetis, diosa marina e inmortal, fue vista por el nieto de Júpiter en una cueva, rodeada por un bosque de mirtos y cuando se disponía a abrazarla, ella adoptaba diferentes formas, ave, árbol, tigre etc.

Gracias a los consejos de Proteo, el joven consiguió que volviese a su forma de mujer, aprisionándola con una red, Tetis reconoce que Peleo ha vencido y accede a casarse con él.

Celebraron su boda en el monte Pelio (Catulo, 64) y asisten todos los dioses, a excepción de la Discordia (Eris), que se presenta por sorpresa y arroja una manzana de oro, en la mesa nupcial, que más adelante dará lugar al juicio de Paris y a la guerra de Troya.

La pareja vivió felizmente en Ftía durante siete años. La diosa Tetis, queriendo hacer inmortales a sus hijos, los arroja al fuego y les ocasiona la muerte. Aquiles, séptimo hijo de Peleo, es salvado por el padre, cuando Tetis intentaba que fuese inmortal. Entonces ella abandona a su esposo y Aquiles es confiado al centauro Quirón para su crianza y educación.

Este hermoso cuadro nos ofrece una celebración nupcial, en el que aparecen de derecha a izquierda Júpiter y Juno, sentado en un asiento que tiene la siguiente firma «IIR FECIT A^a 163...», a continuación Tetis y Peleo, acompañados de Mercurio con su sombrero o pétaso y su varita o caduceo. En lo alto la Discordia y al lado de Mercurio, Posidón y Anfitrite; después aparece Diana con la media luna en la cabeza, a su lado parece estar Apolo, junto a él Vulcano y Atenea y Venus acompañadas de Cupido (Eros). En el centro ha caído la manzana que ocasionará el transcendental juicio de Paris.

La escena ilustra el contenido de *Met.* XI 225-228: “Aún cuando en su corazón, había sentido un ardiente fuego amoroso, Júpiter evitó la unión con la marina Tetis y ordenó a su nieto el Eácida (Peleo) que lo reemplace en sus deseos y que vaya a buscar los abrazos de la marina doncella”.

Obra de J. Jordaens¹¹⁴, pintado siguiendo el boceto de Rubens para la Torre de la Parada que actualmente se encuentra en Chicago.

¹¹³ Existen otras versiones que, no sólo consideran a Zeus enamorado de Tetis, sino también a Posidón, a quienes Temis revela el oráculo, en lugar de Proteo, como aparece en la versión ovidiana. Asimismo, en otras versiones es Quirón y no Proteo el que informa a Peleo cómo debe actuar cuando vea a la diosa Tetis. Cf. Hig., *Fab.* 54 y Ruiz de Elvira (1975), pp. 340 ss.

¹¹⁴ La autoría de este lienzo se atribuyó a Jan Reyn hasta 1972 y a partir de esta fecha Díaz Padrón lo considera obra de Jordaens.

16. METAMORFOSIS LIBRO XII

Este libro comienza con el recuerdo de Ésaco, hijo de Príamo, que propicia el que se empiece a tratar el tema contenido en la *Iliada* de Homero y que se pueda considerar que en este libro empieza la *Iliada* ovidiana¹¹⁵ que se prolongará hasta *Met.* XIII 622.

Toda la realeza troyana, rinde el último homenaje a Ésaco, a excepción de Paris que poco después llegó a su patria, con su raptada esposa, que promovió la guerra de Troya. Se reúnen en Áulide (1-23) los navíos griegos y al celebrar el sacrificio a Júpiter se produce el prodigio de la serpiente, que arrebató ocho pajarillos y a la madre de un nido, indicando la duración de esta guerra y el sacrificio de Ifigenia (24-38) sustituida por una cierva.

La Fama personaje alegórico difunde estos preparativos (39-63). Los relatos que se insertan están orientados, desde el punto de vista de la transformación, por ello Ovidio se centra en el duelo entre Aquiles y Cicno (64-145), el hijo de Neptuno, que confiesa su invulnerabilidad gracias a su padre. Mantienen un duro enfrentamiento y gracias a la fuerza y a la habilidad de Aquiles que le destroza la garganta y ahogándolo vence al que se convirtió en un blanco cisne.

Esta hazaña da paso a una tregua (146-209) en la que el hijo de Tetis da gracias a Palas, inmolando una vaca y celebrando un banquete, en el que se habla sobre la reciente victoria y Néstor relata la historia del tesalio Ceneo que, habiendo nacido mujer y después de ser violada por Neptuno, obtuvo como compensación el ser transformado en varón y el no poder ser herido por el hierro.

El hecho de que Ceneo era Lápita, permite a Néstor contar el relato de la lucha entre Lápitidas y Centauros (210-458) que brutalmente se matan y donde se hace referencia al amor entre los Centauros Cílaro e Hilónome que fueron heridos casi al mismo tiempo, cercanos el uno del otro. Se recuerdan las últimas actuaciones bélicas de Ceneo (459-535) y al no poder ser herido por el hierro, murió aprisionado por un montón de árboles que le cortó la respiración y fue transformado en ave.

Tlepólemo, hijo de Hércules, obliga a Néstor a recordar la triste muerte de sus hermanos a manos de Hércules y la de Periclímeno (536-579) a quien Neptuno le había otorgado el poder adoptar las figuras que quisiera y despojarse de ellas. Después de transformarse en ave y dañar el rostro de Hércules éste también murió por las flechas del Tirintio (Hércules).

¹¹⁵ C. Álvarez Morán y R. Iglesias Montiel, (1999), p. 629, nota 1401.

Tras estos acontecimientos, Neptuno, que odiaba a Aquiles por la muerte de su hijo Cicno, increpa a Apolo para que mate a Aquiles (580-628). El hijo de Latona anima a Paris a que dirija sus flechas contra Aquiles, la divinidad con su diestra mortífera dirige una flecha infalible. Esto es motivo de consuelo, después de que Héctor muriese a manos de Aquiles.

16.1 El rapto de Helena



Juan de la Corte (1597-1660)

Lienzo 150 x 222 cm.

Nº de catálogo 3102

El cuadro presenta la embarcación que lleva a la hermosa Helena y a su raptor Paris a Troya.

Helena hija de Zeus y de Leda, tiene por padre humano a Tindáreo, muchos hombres la pretendieron y su padre Tindáreo temiendo que al ser elegido uno, los demás quedaran descontentos, siguió el consejo de Ulises, tras concederle a Penélope como esposa, comprometiendo a todos por juramento, a que acatasen la decisión de Helena y que acudieren en auxilio de su esposo, si a ella le sucediese algo (Apolod., *Bibl.* III 10, 9 e Hig., *Fab.* 78 y 92).

Paris fue hijo de Príamo y de Hécuba. Ella durante el embarazo de este hijo tuvo un sueño, que daba a luz un tizón ardiendo; una vez consultado Ésaco, hijo de Príamo, profetiza que el hijo que iba a nacer, causaría la ruina y destrucción de Troya, por esta razón, aconsejó que no se le dejase vivir.

Éste es expuesto en el monte Ida, criado por unos pastores y con el paso del tiempo fue visitado por Mercurio (Hermes), acompañado de las tres diosas Atenea, Juno, Venusen y le entrega la manzana que la Discordia había dejado caer en la boda de Tetis y Peleo, para que se la diese a la más hermosa. Él se la entregó a Venus, que le prometió el amor de Helena y esto ocasionó el rapto

de la mujer de Menéalo, que al ser raptada, todos los reyes griegos se unieron a Menéalo para recuperar a Helena, lo que ocasionó la guerra de Troya.

La escena presenta un gran movimiento, al intentar salir de Esparta Paris con Helena y en ese momento los soldados de Esparta se disponen a impedir la huida. La divinidad de Venus favorece la huida y la llegada a Troya.

A este tema hace referencia el contenido de *Met.* XII 4-7: “En esta triste ceremonia (la muerte de Ésafo) se echó de menos la presencia de Paris, quien poco después, con su esposa raptada trajo a su patria una larga guerra, y le siguen mil navíos conjurados y al mismo tiempo el conjunto de la nación pelasga”.

Esta obra de Juan de la Corte en 1859 se encontraba en el Museo del Prado, procedente de las Colecciones Reales.

16.2 El sacrificio de Ifigenia



Corrado Giaquinto (1703-1766)
Lienzo. 75 x 123 cm.
Nº de catálogo 105.

Este cuadro representa el momento en el que la flota griega, estaba retenida en Áulide, por haber incurrido Agamenón en la cólera de Diana (Ártemis). Entonces consultó al adivino Calcante, quien respondió que la ira de la diosa, sólo podía ser calmada, si Agamenón consentía en sacrificarle a su hija Ifigenia, que se encontraba en Micenas con su madre Clitemnestra.

Agamenón al principio se negó, pero presionado por Menelao y Ulises cedió y mandó venir a su hija, con el pretexto de prometerla con Aquiles y ordenó a Calcante inmolarla en el altar de Ártemis (Diana).

La diosa en el último momento se apiadó de la doncella y en su lugar como víctima puso una cierva. A Ifigenia se la llevó a la Táuride (actual Crimea) y la convirtió en su sacerdotisa (Hig., *Fab.* 98).

En el lienzo de estilo rococó, tenemos en el centro a la joven y bella Ifigenia, que va a ser inmolada; al fondo Ártemis que se presenta para poner en lugar de la víctima, una cierva que está junto al altar. En el lado derecho las mujeres, en actitud de dolor y rabia, se muestran atónitas ante tal situación. En el lado izquierdo los héroes que también muestran su desesperación ante el crimen que se va a perpetrar. Calcante el intérprete de la voluntad divina, en actitud venerable y ataviado con un manto está asombrado y atónito ante tal situación.

Esta escena¹¹⁶ está basada en el contenido de *Met.* XII 27-34: “(Calcante) en efecto ni ignora ni calla que debe ser aplacada con la sangre de una virgen (Ifigenia), la cólera de una diosa virgen (Diana). Después que el bien público venció a la piedad y el rey al padre y dispuesta a dar su sangre inocente se mantuvo Ifigenia inmóvil ante el altar, junto a los servidores que lloraban, la diosa se conmovió y puso una nube ante los ojos (de los presentes) y entre el ritual y la multitud del sacrificio y las voces de los que suplicaban, se dice que la Micénide fue cambiada por una cierva puesta en su lugar”.

Aquí conviene que recordemos el pasaje previo al anterior en el que se recuerdan los hechos que llegaron a que se realizase el sacrificio de Ifigenia como narra el pasaje de *Met.* XIII 181-195: “Cuando el dolor de uno (Menelao) llegó a todos los Dánaos y mil naves llenaron el eubeo puerto de Áulide, durante largo tiempo no soplaban los vientos esperados o eran contrarios a la flota y un oráculo cruel ordena que Agamenón sacrifique a su hija (Ifigenia), que no lo merecía, a la cruel Diana. El padre se niega a esto, se enoja contra los mismos dioses y siendo rey, sin embargo, es padre; yo con mis palabras cambié el temperamento suave del padre a favor del bien común: ahora ciertamente lo confieso y que me perdone el Atrida (Agamenón) por esta confesión, tuve que llevar una causa difícil bajo un juez hostil.

A éste, sin embargo, el interés público, su hermano y el honor del cetro concedido, le empuja a comprar la gloria con su sangre. Yo soy enviado también a presencia de la madre, que no se la podía aconsejar, pero fue engañada por la astucia, si allí hubiera ido el Telamonio (Áyax), todavía ahora las velas estarían privadas de sus vientos”.

Obra del italiano Corrado Giaquinto, realizada por encargo de Fernando VI.

¹¹⁶ Ulises en su discurso para conseguir las armas de Aquiles recuerda este hecho (*Met.* XIII 180-195).

16.3 El rapto de Hipodamía.



Rubens (1577-1640)
Lienzo. 82 x 220 cm.
Nº de catálogo 1658

Obra de Rubens realizada en 1636, por encargo de Felipe IV para la Torre de la Parada. El cuadro expresa violencia y dinamismo, es una composición equilibrada y está ejecutada en un solo plano. El boceto se conserva en el Museo de Bruselas.

Los Centauros, hijos de Ixíon y de una nube, a la que Zeus había dado la forma de Hera, presentan un aspecto monstruoso al ser mitad hombres y mitad caballos. Fueron invitados por ser parientes suyos a la boda del Lápita Pirítoo e Hipodamía. Cuando éstos se embriagaron, uno de ellos Éurito trató de raptar y violar a Hipodamía y ello dio origen a una batalla que produjo muertes en ambos bandos, concluyendo con la victoria de los Lápitidas y la expulsión de los Centauros de Tesalia.

El episodio que presenta el cuadro es el rapto de Hipodamía, hecho que desencadena la lucha entre Centauros y Lápitidas (*Met.* XII 201-458). El Centauro Éurito trata de arrebatar de los brazos de Teseo a Hipodamía, cubierta con un manto rojo. Detrás Pirítoo, provisto de una lanza, intentando rescatar a su esposa. A la derecha, en segundo plano, otro Centauro tiene entre sus brazos a otra joven Lápita. En el lado izquierdo, ante tal situación, las mujeres intentan refugiarse en el interior del palacio.

El pintor se inspiró para esta composición pictórica en el contenido de *Met.* XII 222-226: “De repente las mesas son derribadas y siembran la confusión entre los comensales y la recién casada, cogiéndola de los cabellos es arrebatada por la fuerza. Éurito arrastra consigo a Hipodamía, los otros a la que cada uno ansiaba o podía y era la imagen de una ciudad capturada”.

17. METAMORFOSIS LIBRO XIII

Muerto Aquiles, sus armas son disputadas por Áyax, su primo, y por Ulises, esto ocasiona una rivalidad entre ambos contendientes, que se plasma en el Juicio de las Armas (1-398) de Aquiles, en el que Ovidio pone en boca de los personajes, dos discursos de diferente extensión y contenido, que son una buena muestra retórica.

El más extenso y mejor trazado es el de Ulises (123-381) que hace valer todos sus logros. En el exordio no olvida la *captatio benevolentia*; en la *probatio* recuerda su ascendencia y cómo pudo llevar a Aquiles a Troya para matar a Héctor; en la *refutatio* hace mención de cómo fue a buscar a Filoctetes, personaje necesario para conquistar Troya, al tener en su poder el arco y las flechas de Hércules, y en el *epilogus* recuerda cómo arrebató el Paladio. Vence el poder de la palabra de Ulises y no el valor de Áyax (382-399) que se suicida y de su sangre surge una flor purpúrea, la misma flor que había surgido de la herida de Jacinto.

Las troyanas parten para el destierro (400-442). Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba, es asesinado por su valedor Poliméstor (429-438). Políxena, hija de los reyes troyanos, es sacrificada para aplacar los manes de Aquiles, ante la presencia de su madre Hécuba (439-452). Después de celebrar las exequias de su hija y pensando que Polidoro está a salvo, ve en la playa el cadáver de su hijo y decide vengarse de Poliméstor (533-575). En su huida de los tracios es transformada en perra.

La Aurora que había favorecido las armas troyanas, no se conmueve por las desgracias troyanas, al estar llorando la muerte de su hijo Memnón (576-622) a manos de Aquiles. Suplica a Júpiter algún honor como consuelo de su muerte, por esto surgieron de las pavesas de la pira las aves Memnónides.

Ovidio a partir de este momento, da comienzo a su *Eneida* que finaliza en *Met.* XIV 608. Eneas sale de Troya y en su viaje a Italia se detiene en la mansión real de Anio (623-674), quien informa a Anquises de la suerte de su hijo, que recibió el don de la adivinación de Apolo, y la de sus cuatro hijas, a las que Baco concedió el don de transformar en mies y en vino todo lo que tocasen. Por esto fueron llevadas a Troya para alimentar al ejército y, perseguidas por Agamenón, fueron convertidas en palomas por Baco.

Cuando se despiden, Anio regala a Eneas un cratero, en el que están representadas las hijas de Orión (675-704), que se inmolaron voluntariamente para salvar a Tebas de la peste. De las pavesas salen dos jóvenes gemelos, a las que la fama llama Coronos, que guían el cortejo de la ceniza de su madre.

Los troyanos reanudan su viaje (705-749), visitan muchos lugares y llegan a Sicilia donde ven a Escila, en otro tiempo bella joven, a la que Galatea

contaba cómo el gigante Polifemo se había enamorado de ella y ella amaba y era correspondida por Acis (750-869) Este amor es inventado por Ovidio y da lugar al primer triángulo amoroso en la *Eneida* ovidiana.

Galatea recuerda la cariñosa canción del cíclope Polifemo que contrasta con la ira que muestra contra su rival Acis (870-897), que sepultado bajo una roca, se convierte en el río de su nombre. Tras este relato, Escila encuentra a Glauco (898-968) recientemente convertido en dios marino, que se siente atraído por la doncella Escila y ante su indiferencia decide acudir a Circe.

17.1 Aquiles descubierto por Ulises en casa de Licomedes



Rubens (1577-1640)
Tabla. 107 x 142 cm.
Nº de catálogo 2455

Obra de Rubens, que abordó el mito de Aquiles en la última de las cuatro series de tapices que diseñó en su vida y está compuesta por ocho escenas de la vida de Aquiles¹¹⁷. Esto le llevó a enmarcar las historias con festones, arquitectura y figuras escultóricas que representan dioses o alegorías, relacionados con el tema mitológico.

El episodio que plasma esta bella tabla, es el momento en el que Aquiles vistiendo ropas femeninas y en compañía de doncellas es descubierto, tras la llegada de Ulises y Diomedes a la corte de Licomedes.

Tetis, a pesar de abandonar a su esposo Peleo y a su hijo Aquiles, al conocer que Calcante había anunciado a los griegos que Troya no podía ser tomada si Aquiles no participaba en la lucha, trata de evitarlo y vistiéndole con

¹¹⁷ Una información detallada la encontramos en Lammertse (2003), pp. 12 y 86 ss.

ropas femeninas lo lleva a la corte del rey Licomedes, en Esciros. Pero la astucia de Ulises y Diomedes, disfrazados de mercaderes, descubrieron al héroe, al obsequiar a las hijas del monarca con una serie de regalos femeninos. Entre ellos, Ulises había colocado unas armas y un casco¹¹⁸, con el fin de despertar la masculinidad de Aquiles, que sin dudarlo y empujado por el sonido del clarín, eligió las armas dando a conocer su verdadero sexo. Una vez descubierto, Tetis para proteger de nuevo a su hijo le entregó una armadura divina, que Vulcano (Hefesto) dio a Peleo como regalo de boda.

Este cuadro enmarcado en los laterales con dos figuras escultóricas, la de la derecha representa a Minerva (Atenea) diosa de la sabiduría y de la guerra, con su casco, escudo y armas. La de la izquierda representa una figura alegórica, el engaño que tiene una máscara ladeada y un zorro a sus pies, con una alusión expresa a la astucia de Ulises. En la parte superior revolotean amorcillos, unos con alas de ave y otros de libélula que sostienen algunas guirnaldas.

Rubens ha representado a Aquiles en el centro, con túnica roja y en el momento en el que éste se traiciona a sí mismo poniéndose el casco en su cabeza; a la izquierda las hijas de Licomedes, destacando Deidamía rodeada de sus hermanas, que están sorprendidas por los regalos y la actitud de su compañera, a la que llamaban Pirra; a la derecha Ulises con turbante, se gira tapándose la boca con una mano, como para pedir silencio a una persona que podría ser el trompetista.

El pintor posiblemente se inspiró en el contenido de *Met.*XIII 162-170: “Conocedora de la muerte que aguardaba a su hijo, su madre, la hija de Nereo (Tetis), lo oculta con un disfraz, ya había confundido a todos, entre los que se encontraba Áyax, el engañoso vestido que le había puesto. Yo (Ulises) entonces intercalé con los regalos femeninos, unas armas que habrían de despertar el espíritu varonil de Aquiles, y todavía no había arrojado el héroe las ropas de doncella, cuando al que tenía el escudo y la lanza, le dije: ‘Hijo de diosa, para ti está reservada la caída de Pérgamo. ¿Por qué dudas en destruir la potente Troya?’. Y le puse una mano encima y envié al valiente a valiosas empresas”.

¹¹⁸ Higino, en su fábula 96 sobre Aquiles, dice que Ulises además de poner entre los regalos femeninos un escudo y una lanza, mandó que sonase el sonido de una flauta y el ruido de las armas.

17.2 Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes



A. Van Dyck (1599-1641)

Lienzo. 246 x 267 cm.

Nº de catálogo 1661

Obra de A. Van Dyck, alumno de Rubens, quien trajo a España en 1628 dicho cuadro.

El episodio es una recreación del cuadro de Rubens, aunque aquí vemos en primer plano al joven Aquiles vestido de mujer y con un arma en la mano y Deidamía en avanzado estado de gestación. En la parte derecha está Ulises, disfrazado de Mercader, acompañado de Diomedes y en el lado izquierdo las hijas del rey eligiendo sus regalos.

El pintor también plasma el descubrimiento de Aquiles por parte de Ulises, teniendo en cuenta estas dos referencias que encontramos en *Met.* XIII 177-180 y 304 s.: “Y para callar otras cosas, naturalmente yo os dí la persona que pudiera perder al cruel Héctor: ¡por mí yace el glorioso Héctor! Por aquellas armas, por las que fue encontrado Aquiles, pido estas armas; estando vivo yo se las había dado, después de su muerte las reclamo” [...]” Sin embargo él (Aquiles) fue descubierto por el talento de Ulises, en cambio Ulises no lo fue por el de Ajax”.

17.3 El dolor de Hécuba



L. Bramer (1596-1674)

Cobre. 45 x 59 cm.

Nº de catálogo 2069

Obra del holandés L. Bramer, fue adquirido por Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias. En 1834 ingresó en el Museo del Prado.

Este cuadro ha tenido diversas interpretaciones, pero en 1984 Luna consideró que la inscripción que hay en el muro, en el ángulo derecho, encima del arco, detrás de la joven que lleva el cántaro: HÉCUBA/OVIDIUS/LIB.13 y la firma del pintor «L. Bramer» son pruebas convincentes, para constatar que este cuadro ilustra el contenido de *Met.* XIII 422-575.

Hécuba, esposa de Príamo y madre de Héctor, Paris, Deífobo, Héleno, Creúsa, Polidoro, Políxena etc. fue la que sufrió la pérdida de sus hijos y de su nieto Astianacte y la que vio cómo Troya era totalmente destruida. El dolor de Hécuba ha protagonizado muchas tragedias clásicas y Ovidio ha sabido transmitir estos trágicos sentimientos, llenos de recuerdos, dolor y fortaleza. Es la madre que presencia la muerte de su hija Políxena ante la tumba de Aquiles y después de todo el sufrimiento acumulado, descubre que su único apoyo Polidoro, el que pensaba que estaba vivo y protegido por Poliméstor, rey de Tracia, al que lo habían confiado con cierta cantidad de oro, está muerto.

Hécuba se queja de su triste destino, y cuando va a la playa con las troyanas a coger agua y lavar las heridas del cuerpo de Políxena, ve el cuerpo de Polidoro arrojado por el mar en la playa. Las troyanas gritan de dolor y Hécuba inmóvil, levanta sus ojos al cielo y llena de rabia va a encontrarse con

Poliméstor, y venga el crimen de su hijo, hundiendo sus dedos en los ojos del rey. El pueblo tracio la persiguió y ella en su huida se transforma en perra.

La escena presenta en el fondo un palacio y las Troyanas que tienen el cuerpo de Políxena sobre la arena de la playa. Hécuba ataviada como reina y con un ánfora para coger agua, se extraña de ver un cuerpo arrojado por el mar, al que identifica con su hijo Polidoro

Este momento sirve de inspiración al pintor para plasmar el contenido de *Met.* XIII 533-542: “(Hécuba) dijo y avanzó hacia la costa con paso de anciana, arrancándose su blanquecina cabellera. ‘Dadme, troyanas, una urna’, había dicho la desgraciada, para sacar las transparentes aguas; ve el cuerpo de Polidoro arrojado por el mar a la playa y las enormes heridas hechas por armas tracias. Las troyanas gritan, ella quedó muda de dolor y el mismo dolor le devora, al mismo tiempo la voz y las lágrimas que nacen desde dentro y muy semejante a una dura roca, se queda inmóvil y clava unas veces los ojos en la tierra que tiene enfrente, otras veces levanta su terrible rostro hacia el cielo”.

17.4 Eneas fugitivo con su familia



Luca Giordano (1632-1705)
Obra. 279 x 125 cm.
Nº de catálogo 196

Obra de Luca Giordano que con un formato muy alargado ilustra una escena de la guerra de Troya.

Es el momento en el que Troya está vencida y Eneas¹¹⁹ para salvar los restos de Troya abandona la ciudad llevando a su padre Anquises sobre sus hombros, le acompaña su hijo Ascanio y le sigue su esposa Creúsa con manto azul, se dirige a una embarcación para poner rumbo a Italia, a donde consigue llegar con su hijo Ascanio y los dioses Penates para fundar una nueva Troya.

El pintor pudo ilustrar su lienzo siguiendo el contenido de *Met.* XIII 623-628: “Sin embargo el destino no permite que la esperanza de Troya sea destruida junto con sus murallas, y lleva el héroe Cítereo (Eneas) sobre sus hombros, carga venerable, los objetos sagrados y a su padre. De entre tantas riquezas el piadoso elige aquel botín y a su Ascanio y con su escuadra fugitiva es llevado a través del inmenso mar”.

17.5 Paisaje: Polifemo y Galatea



Nicolás Poussin (1594-1665)

Lienzo. 49 x 63 cm.

Nº de catálogo 2322

El lienzo presenta un bello paisaje con árboles y con dos montañas al fondo, en la de la derecha se encuentra Polifemo que, con la música de su

¹¹⁹ Eneas es el héroe nacional de los romanos, al que Virgilio consagra su poema *La Eneida* y en el libro II 704-734 relata la huida de Troya. Ovidio por las palabras de la Sibila, en *Met.* XIV XIV 108 s., caracteriza al héroe como el hombre más eminente por sus hazañas, cuya diestra fue probada por el hierro y su piedad filial por las llamas. El héroe antes de embarcarse ha perdido a su esposa Creúsa, por voluntad divina, para que sea mejor la relación con Dido y más tarde pueda comprometerse con Lavinia, la hija del rey Latino.

zampoña, va acompañando su canción amorosa dirigida a Galatea para conquistarla. Ésta, hija de Nereo y de Doris, le cuenta a Escila cómo escapó del amor del Cíclope.

El tema hace referencia a la pasión amorosa de Polifemo hacia Galatea (Teoc., *Idilio* VI y XI y Ov., *Met.* XIII 750-897), hermana de las Nereidas. Ésta cuenta a Escila que estaba enamorada y era correspondida por el joven Acis, hijo de Fauno y de la ninfa Simétide, pero ella odiaba tanto al Cíclope, como amaba a Acis.

El amor había cambiado a Polifemo, se olvida de sus ganados y se preocupa de su físico y de gustar a los demás y cuando Télemo le dijo que su único ojo se lo arrebataría Ulises, él confesó que otra se lo había arrebatado. Encima de una montaña con su zampoña entona una canción, en la que, en primer lugar, alaba la belleza y las cualidades de su amada y, a continuación, recuerda su cruel, dura y huidiza actitud que mantiene respecto a su enamorado.

En segundo lugar, da a conocer todo lo que le puede ofrecer, los productos de sus tierras, sus ganados y todo lo que ella pueda desear; también revaloriza su físico al tener un corpulento cuerpo. Le duele que se muestre esquiva con él y, en cambio, ame a Acis, por lo que amenaza a Galatea con matar a su joven enamorado. El cíclope celoso y violento nos persigue y arroja un trozo de roca que había arrancado del monte, tratando de alcanzar a Acis para aplastarlo, no pudiendo Acis librarse del golpe, en poco tiempo se transformó en río.

El pintor se inspiró en *Met.* XIII 778-786, para ilustrar esta escena: “Se eleva hacia el mar, una colina en forma de cuña de larga punta, el agua del mar baña ambos lados. Aquí sube el fiero Cíclope y se sienta en medio, sus lanudos rebaños le seguían sin que nadie los guiase. Después de poner ante sus pies el pino que le servía de cayado, apto para soportar antenas, cogió la flauta compuesta de cien cañas y todos los montes percibieron los silbidos pastoriles”.

Este cuadro de Nicolás Poussin perteneció a Felipe V y en el s. XVIII estuvo en la Granja de San Ildefonso, es una copia del que Poussin pintó en 1649 y que en la actualidad se conserva en el Museo del Hermitage.

17.6 Acis y Galatea



Charles de la Fosse (1636-1716)

Cobre. 104 x 90 cm.

Nº de catálogo 2251

Este cuadro del pintor francés Charles de la Fosse estaba en el 1818 en el Palacio Real. Presenta un hermoso paisaje con dos bellos enamorados, Acis y Galatea que están debajo de un frondoso árbol y dirigen su mirada al fondo, donde ven en lo alto de un monte al gigante Polifemo.

Éste tiene en la mano derecha la zampoña, se muestra celoso y lleno de ira al ver que su querida Galatea está en manos de su rival Acis, por esta razón, su intención no es otra que arrancar un trozo de roca y lanzársela a Acis para acabar con él.

Esta escena ilustra el contenido de *Met.* XIII 786-788: “Escondiéndome yo bajo una roca y sentándome en los brazos de mi Acis, con mis oídos recogí lejos tales mensajes, palabras que una vez oídas he retenido”. A partir del verso 789 hasta el 881, Polifemo entona una canción de enamorado y de tono muy distinto al bárbaro cíclope que nos muestra Aqueménides en *Met.* XIV 154-222.

El amor ha suavizado y civilizado al monstruoso y salvaje Cíclope de la *Odisea* y de la *Eneida*.

18. METAMORFOSIS LIBRO XIV

Glauco desdeñado por Escila, abandonó Sicilia y desde allí se dirige en busca de la ayuda que Circe (1-74), hija del Sol y conocedora de la magia, podía proporcionarle con sus hierbas. Él había experimentado ese poder, al haber sido transformado en divinidad marina, por haber comido un poco de hierba que servía de pasto junto a la playa.

Circe, en lugar de ayudarle, le dice que tenga confianza en su belleza y que ella misma está dispuesta a aceptar sus halagos y sus palabras. Le aconseja que desdeñe a la que le rechaza. Glauco responde airadamente a la diosa y ella, indignada por haber sido desdeñada, se dirige a Sicilia al refugio de Escila y allí con sus hierbas y sus sortilegios envenenó las aguas en las que Escila acostumbraba a bañarse y la convirtió en un monstruo, que le nacían de sus ingles perros y el furor de estos animales la mantenían erguida. Más tarde, fue convertida en peñasco rocoso, que evitarían los marineros y la flota de Eneas.

Se resumen los cinco primeros libros de la *Eneida* (75-81) y se recuerda la llegada a las playas de Libia, la hospitalidad de Dido y la dolorosa separación de Eneas. Se menciona a los habitantes de las islas Pitecusas, los Cércopes (82-100) convertidos en monos por Júpiter, debido a su actitud desleal y perjura. Eneas navegando llega a Cumas, recordando el libro VI de la *Eneida*, y solicita a la Sibila (101-153) que se le permita llegar por el Averno hasta donde estaba su padre, para ello guiado y aconsejado por la pitonisa arrancó la rama dorada, consiguió ver la sombra de Anquises y escapar del país de la muerte después de visitarlo.

Después de abandonar el Averno y ofrecer un sacrificio escucha el relato de Aqueménides (154-222), personaje creado por Virgilio, que Ovidio utiliza para recordar retrospectivamente el pasaje de la *Odisea* IX, en el que cuenta la fiereza del Cíclope y cómo temió por su vida cuando la nave de Ulises zarpó quedándose solo en la isla, de la que más tarde salió gracias a un navío troyano.

Ovidio, a imitación de Virgilio, crea a otro personaje Macareo (223-290) que evoca retrospectivamente lo que relató Ulises a los feacios en el libro IX de la *Odisea*, recuerda cómo Circe convirtió a los compañeros de Ulises en cerdos y éste obligó a la hechicera a devolverles su antigua forma (291-307). Macareo conoce por una sirvienta de Circe la historia amorosa de Pico y su fiel esposa la ninfa Canente, que al igual que Orfeo con su canto movía los bosques y las piedras, calmaba a las fieras, ríos y aves (308-415). Éstos fueron felices, hasta que Circe, enamorada del joven intentó conquistar a Pico. Éste la rechazó y ella al sentirse desdeñada hizo un conjuro y lo transformó en un

pájaro carpintero con un plumaje color púrpura. Canente (416-440), esperando y añorando en vano a su querido esposo, fue transformada en brisa ligera.

Una vez terminada la narración de Macareo, levantan anclas y llegan a territorio itálico donde se produce una guerra entre Eneas y Turno. Éste por mediación de Vénulo solicita la ayuda de Diomedes (441-511), quien justifica su negativa a participar, narrando retrospectivamente el incendio de Troya, la penosa vuelta a sus hogares y la conversión de sus compañeros en aves, por obra de Venus. Cuando Vénulo emprende su camino de vuelta, conoce la razón por la que un pastor se transformó en acebuche (512-526).

Turno quema las naves de Eneas y se convierten en ninfas marinas (527-565). Ardea cayó al mismo tiempo que su rey Turno (566-580) y de sus ruinas sale volando un pájaro desconocido hasta ahora, la garza real, que al batir sus alas se plañe a sí misma.

Venus intercede ante Júpiter por su hijo Eneas (585-608), para que le conceda la naturaleza divina. El río Numicio purifica a Eneas por orden de Venus y éste es convertido en el dios Indígete. Finaliza la *Eneida*, se enumeran los Reyes Latinos hasta Proca (609-621) y se evoca la historia itálica de Pomona y Vertumno (622-697). Ella diosa de los árboles frutales y él que tenía la facultad de presentar apariencias diferentes de su propia persona, adoptando la apariencia de una anciana, se presenta ante Pomona e intenta convencerla de que se una a él, contándole la triste historia de Ifis y Anaxárete (698-771). Esta joven despreciando el amor de Ifis se transformó en piedra.

Se recuerda a Amulio, Númitor y Rómulo (772-804), el rapto de las Sabinas y la actuación de la vestal Tarpeya, hija de Espurio Tarpeyo, a la que se le había confiado la custodia del Capitolio. Ésta, enamorada del rey sabino Tacio, le prometió entregarle la ciudad si accedía a casarse con ella. El rey aceptó, pero una vez en el Capitolio castigó la traición de la joven aplastándola bajo el peso de los escudos de sus soldados.

Rómulo comparte el poder con Tacio y a la muerte de él, Rómulo (804-808) gobierna en solitario y, poco después, es premiado con la apoteosis y se convierte en el dios Quirino. Su esposa Hersilia (829-851) recibe un mensaje de Iris informándola de la divinización de su esposo y ella al pedirle que la lleve ante él, es transformada en la diosa Hora.

18.1 La Sibila



Velázquez (1599-1660)
Lienzo 62 x 50 cm.
Nº de catálogo 1197

Este cuadro es un retrato que Velázquez hizo de su esposa doña Juana Pacheco hacia 1632, hija de su maestro y protector Francisco Pacheco.

Aparece caracterizada como una Sibila o profetisa, aunque el objeto, tabla o paleta que sujeta con su mano izquierda, permite identificarla con la Musa de la historia Clío.

La Sibila de Cumas era la más célebre entre los romanos, el poeta deja a la profetisa contar su historia amorosa con Apolo, quien a cambio de su virginidad le ofreció gozar eternamente del reino de la luz, ella le pidió gozar de tantos cumpleaños como granos de polvo contenía un puñado de arena que tenía en la mano, pero se olvidó de pedir que durante todos ellos mantuviese la juventud, por eso está decrepita por la edad.

Ovidio a imitación de Virgilio (*En.*, VI 125 ss.), introduce en su relato a la profetisa Sibila, en *Met.* XIV 101-153, al recordar la bajada de Eneas al Averno y la ayuda que le prestó Sibila. Ésta, poseída del delirio de Apolo, le dijo que le acompañaría a las mansiones del Elíseo para ver a su padre Anquises.

Este pasaje de *Met.* XIV 108-113 serían las palabras de la profetisa que revelaría a Eneas: “Me pides grandes cosas, dijo, hombre eminente por tus hazañas, cuya diestra ha sido probada por las armas y cuya piedad filial por medio de las llamas. Sin embargo troyano, aleja tu miedo, conseguirás lo que pides y conocerás siendo yo tu guía, las mansiones del Eliseo y los últimos

reinos del mundo, y la querida imagen de tu padre, ningún camino hay inaccesible al valor”.

Este cuadro fue adquirido por Isabel de Farnesio y en 1746 decoraba el Palacio de la Granja de San Ildefonso, con el nombre de *Mujer de Velázquez*.

18.2 El gigante Polifemo



Copia anónima
Tabla 27x15 cm.
Nº de catálogo 2038

El gigante Polifemo, hijo de Posidón y de la ninfa Toosa, era un monstruo gigantesco, antropófago y con un solo ojo en mitad de la frente. Ulises, después de la guerra de Troya, cuando regresaba a Ítaca, desembarcó en la isla de los Cíclopes y cayó en poder de Polifemo que devoró a algunos de sus compañeros. El héroe gracias a su astucia, cuando el cíclope le pregunta cómo se llamaba, éste le dice que Nadie. Más tarde, consigue emborracharlo y cegarlo clavándole un palo ardiendo en el único ojo que tenía. Cuando el cíclope pide ayuda a sus hermanos, éstos le preguntan que quién le había hecho daño y él responde que Nadie. Entonces ellos, considerando que no necesitaba ayuda se alejan.

Al día siguiente, Ulises y sus compañeros consiguen salir de la cueva agarrados al vientre de los carneros, ya que Polifemo tocaba el lomo de todos los carneros que salían de la cueva. Una vez fuera de la cueva del cíclope,

bajan a la costa y suben a la embarcación; una vez que se han hecho a la mar, Ulises gritando y burlándose del monstruo le dijo quién era. Polifemo, furioso por haber sido engañado, lanzó enormes piedras contra el barco, pero no consiguió hundirlo (Hom., *Od.* IX y Virg., *En.*, III 588-683)

Ovidio, en *Met.* XIV 167-222, introduce en el relato a Macareo, personaje homérico, compañero de Ulises y de creación ovidiana, para que Aqueménides le cuente la experiencia que le tocó vivir con el antropófago Polifemo, y cómo logró salvarse de las garras del cíclope, gracias a la llegada de la nave del troyano Eneas, después de que la nave de Ulises hubiera zarpado.

La tabla refleja el momento en el que la nave de Ulises abandona la isla, Aqueménides queda abandonado allí y el cíclope intenta hundir la nave que se aleja, como se narra en *Met.* XIV 178-190: “¿[...] Cuando vi que vosotros os dirigíais mar adentro quedando yo abandonado? Quise gritar, pero temí exponerme al enemigo; a vuestro navío también el grito de Ulises casi le perjudicó. Yo vi, cuando arrancando del monte un enorme peñasco lo arrojé en medio del mar; lo vi de nuevo lanzando con su brazo de gigante enormes piedras como impulsadas por la fuerza de una catapulta y, olvidándome de que yo no estaba en él, temí que el oleaje o el viento hundieran la nave. Pero cuando la huida os libró de una muerte segura, él sin duda, lanzando gemidos, recorre todo el Etna y sus manos van tanteando las selvas y privado de la vista, tropieza contra las rocas”.

Esta tabla es una copia anónima de un boceto que Rubens hizo para la Torre de la Parada y que pintó en lienzo Jan Cossiers. Llegó al Museo del Prado con el legado de los duques de Pastrana.

18.3 Vertumno y Pomona



Rubens (1577-1640)
Tabla. 29 x 32 cm.
Nº de catálogo 2044

La escena que presenta el cuadro hace referencia al relato de Vertumno y Pomona. Ésta es una ninfa Hamadriade, protectora del campo cultivado, de los frutos de los árboles y amada por el dios Vertumno¹²⁰ (*Met.* XIV 622-697) de origen posiblemente etrusco. Éste tenía el don de adoptar todas las formas que quisiera y era protector de la vegetación.

Al igual que podemos ver en otros mitos¹²¹, Vertumno se presentó ante Pomona convertido en una vieja y empezó a convencer a la ninfa, que era hermoso el que una vid embelleciese el tronco del olmo y que ella no debía rechazar compartir su lecho con otra persona, ya que muchos dioses y semidioses la deseaban.

Pero, sin duda, el que más la quería era Vertumno que vivía en aquellos lugares, que era joven y que tenía las mismas aficiones que ella y, para conseguir su objetivo, le cuenta la historia de Ifis y Anaxárete conocida en todo Chipre.

El joven Ifis se enamoró de la desdeñosa Anaxárete y le suplicaba que fuese benévola con él, ella se mostraba soberbia y desdeñosa hacia su enamorado. Él entonces sin tener ninguna esperanza de suavizar la actitud de la joven, se ahorcó en el quicio de la puerta de su amada. Poco después, cuando lo llevaban en el cortejo fúnebre, Anaxárete lo vio en el momento que pasaba el féretro delante de su casa y la divinidad vengadora transformó a la joven en piedra, por su impiedad y dureza.

Con este ejemplo, Vertumno le aconsejó que no fuera altanera y que se uniese al que la amaba de verdad. Tras estas palabras el dios recuperó su juventud y la ninfa se dejó conquistar por las palabras del dios

En el cuadro Pomona aparece sentada debajo de un árbol que está abrazado por una vid, lleva la hoz en su mano derecha y con la izquierda trata de detener el deseo amoroso de Vertumno, aunque tiene una actitud complaciente.

El pintor ha ilustrado el contenido de los últimos versos en los que Vertumno recupera su figura y ella se muestra más condescendiente, como expresa el contenido de *Met.* XIV 765-771: “Una vez que en vano el dios manifestó estas cosas, habiendo adquirido el aspecto de anciana, volvió a ser joven y se quitó la fisonomía de anciana, apareció ante ella tal como la imagen radiante del sol sale triunfante de las nubes, que estaban delante y sin que ninguna se lo impida vuelve a brillar y se dispone a forzarla, pero no es necesaria la fuerza, y la ninfa fue cautivada por el aspecto del dios y sintió una herida recíproca”.

¹²⁰ Prop., en IV 2, recuerda la deidad de Vertumno.

¹²¹ Transformadas en ancianas se presentan Juno ante Sémele, *Met.* III 276 s.; Palas ante Aracne, *Met.* VI 310 y Febo ante Quíone *Met.* XI 310.

Es un boceto de Rubens que realizó para la Torre de la Parada. Ingresó en el Museo del Prado en 1889 con el legado de los Duques de Pastrana.

18.4 El rapto de las Sabinas



Baldasare T. Peruzzi (1481-1536)
Tabla 47 x 157 cm.
Nº de catálogo 524

Obra de dudosa autoría, atribuida al pintor italiano B.T. Peruzzi. Esta tabla presenta uno de los momentos más conocido de la historia de Roma, que tiene lugar después de la fundación de la ciudad en 754 a.C., el rapto de las sabinas (Liv., I 9). Los romanos teniendo necesidad de mujeres, organizaron una gran fiesta a la que asistieron los sabinos, con sus mujeres e hijos, y, en medio de la celebración, la juventud romana se lanzó sobre las muchachas raptándolas, mientras los padres y esposos, asustados y ofendidos se refugiaron en sus aldeas.

De este suceso se originó una guerra muy dura con los sabinos, dirigidos por su rey Tito Tacio, que concluyó felizmente. Las mujeres sabinas unidas a sus maridos romanos se interpusieron entre los combatientes y los pacificaron. La sabinia Hersilia fue una de las raptadas y se convirtió en la esposa de Rómulo. Una vez que Rómulo ascendió al Olimpo y se convirtió en el dios Quirino, su esposa Hersilia, desconsolada por tan gran pérdida, gracias a la intervención de la diosa Juno, también subió al Olimpo y se convirtió en la diosa Hora

Los sabinos y los romanos formaron un Estado único, con Tito Tácio en el poder, junto a Rómulo.

Ovidio menciona escuetamente este suceso en *Met.* XIV 774-776 y 797-804: “En las fiestas de Pales¹²² se fundan las murallas de Roma, y Tacio y los

¹²² Hace referencia a la fiesta de *las Parilia*, una de las celebraciones religiosas más importantes en la antigua Roma, en la que se conmemoraba el 21 de abril la fundación de Roma. Cf. Ovidio, *Fastos* IV 721-806.

padres sabinos emprenden la guerra”. [...] “La puerta que en vano se había ofrecido a los inflexibles sabinos quedó obstruida por la nueva fuente, hasta que los soldados de Marte tomaran las armas: después que Rómulo presentó batalla por propia iniciativa, y la tierra romana fue cubierta por los cuerpos sabinos y por los suyos y la espada impía mezcló la sangre del yerno con la del suegro, sin embargo se decidió detener la guerra y que no se luchase con las armas hasta las últimas consecuencias y que Tacio accediera al trono”.

19. *METAMORFOSIS LIBRO XV*

A Rómulo le sucedió Numa (1-11), que llevado por su deseo de conocer otros lugares se dirige a Crotona, fundada por Míscolo (12-59), a quien en sueños se le apareció la divinidad de Hércules y le ordenó salir de su ciudad, algo que las leyes le prohibían y era castigado con la muerte

Pero la ayuda divina le permitió salir de la ciudad, emprender un viaje por mar y cumplir el mandato de Hércules fundando la ciudad de Trotona. Allí Numa (60-478) conoce la doctrina del filósofo de Samos, Pitágoras, quien después de descubrir las cosas con su mente las daba a conocer a todo el mundo y trataba de explicar los orígenes del mundo, las causas de las cosas y la naturaleza y la voluntad de los dioses. No está expuesta toda la teoría pitagórica, sino la que se centra en los cambios de la naturaleza, ya que para él todo se transforma y nada perece. Toda esta teoría va acompañada de observaciones y consejos prácticos para la humanidad, como no comer carne.

Explica cómo se forman las cosas y esto le da pie para detenerse en el ave que se rehace y se engendra a sí misma y a la que los asirios llaman fénix. Ésta no se alimenta de hierba ni de semillas, sino de la resina del árbol del incienso y de jugo de amomo. Cuando ha cumplido cinco siglos, construye un nido en lo alto de una palmera y cubriéndolo con suaves espigas y trozos de cínamo y mirra se coloca encima y muere. Dicen que de este cuerpo renace un pequeño fénix que, cuando tiene fuerzas suficientes, se dirige a la puerta del Sol del templo de Heliópolis (Egipto), para depositar allí el nido y el cuerpo de su padre. Este nuevo fénix vive otros cinco siglos.

Recuerda las cuatro etapas de la vida del hombre y las relaciona con las cuatro estaciones. Este discurso con todos sus cambios y transformaciones es un ejemplo de cambio muy adecuado para el tema de esta obra.

Instruido con tales enseñanzas, Numa vuelve a su patria y con su esposa Egeria (479-496) dio a conocer los ritos del culto divino. A su muerte su esposa abandona la ciudad y lamenta su muerte en el bosque. Entonces el hijo de Teseo, Hipólito, ahora Virbio (497-551), le cuenta su trágica muerte, cómo fue arrastrado su cuerpo por los corceles y sus miembros desgarrados, por haber dado crédito su padre al falso testimonio de su esposa Fedra. Por obra de Esculapio volvió a la vida y Diana le dio el nombre de Virbio (el que ha sido hombre dos veces). Este relato no consuela a Egeria a la que, deshaciéndose en lágrimas, Diana transforma en fuente.

El prodigio de esta metamorfosis impresionó tanto, como el que hizo que un terrón de tierra se transformase en hombre, al que los nativos llamaron Tages, que la lanza de Rómulo se convirtiese en árbol o que el pretor Cipo

(552-621) viese cómo le habían aparecido unos cuernos en su frente y, después de una estrategia, el pretor rechazó ser nombrado rey.

Tras estos acontecimientos el poeta invoca a las Musas para que le inspiren, al narrar por qué la isla Tiberina añadió a los cultos romanos el culto de Esculapio (622-744). En efecto esta divinidad transformada en serpiente, acompañó a la embajada romana que pedía ayuda para su pueblo, desde Epidauro a Roma y allí llevó la salud, por este motivo desde entonces se le venera en el Lacio.

Ovidio aprovecha el tema de Esculapio para introducir la figura de César, al decirnos que Esculapio era venerado en los santuarios romanos siendo extranjero, y César (745-870) es dios en su propia ciudad.

Hace un catálogo de los hechos bélicos, y señala que el mérito mayor de éste, es el ser padre de Augusto. Menciona la conjuración que acabó con su vida y que los dioses no pudieron impedir, al no poder alterar el destino. Júpiter revela a Venus que César será dios y recibirá culto en los templos y también lo hará su hijo Augusto que gobernará el mundo como justo legislador. César será transformado en una estrella y verá cómo su hijo supera las hazañas paternas. Ovidio equipara a Augusto con Júpiter, uno señor de la tierra y el otro del cielo. Finalmente pide a las divinidades romanas que Augusto sea divinizado y en el epílogo (871-879) vaticina que él será inmortal y su obra perdurará toda la eternidad.

No contamos con ningún lienzo ni tabla que plasme algún pasaje de este libro, pero tenemos noticias¹²³ de que a la muerte de Rubens, el rey Felipe IV compró a sus herederos treinta y dos cuadros, quince de ellos de Rubens, ocho copias de Tiziano que coincidían con las hechas en España y un lienzo titulado *Pitágoras prohíbe comer animales y habas* que en la actualidad está en el H. M. The Queen de Londres, y que suponemos se habría inspirado en algún pasaje de este libro de *Met.* XV.

¹²³ Cf. *El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, p. 49.

20. BIBLIOGRAFÍA

20.1 Fuentes clásicas

APOLODORO (1999), *BIBLIOTECA mitológica*, Introd., trad. y notas de Julia García Moreno, Madrid.

CATULO (1988), *Poesías*, Introd., trad. y notas de A. Ramírez de Verger.

HESÍODO (1990), *Teogonía y Trabajos y días*, Introd., trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Diez.

HIGINO (2009), *Fábulas*, Introd., trad. y notas de J. M. García Ruíz, Gredos, Madrid.

HOMERO (1982), *La Odisea.*, Introd. y notas de M. Fernández Galiano y trad. De J. M^a Pabón, Madrid.

HOMERO (1996), *La Ilíada*, Introd., trad. y notas de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid.

HORACIO (1960), *Obras completas*, Introd. y trad. de L. Riber, Aguilar, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (1989), *Amores. Arte de amar. Remedios contra el amor*, Introd., trad., y notas de V. Cristóbal López. Gredos. Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (1990), *Metamorfosis*, Introd., trad y notas de A. Ruiz de Elvira, tres vols., Alma Mater, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (1994), *Metamorfosis*, Introd. De J. A. Enríquez, trad y notas de E. Leonetti.

OVIDIO NASÓN, P. (1995), *Metamorfosis*, Introd., traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (1999), *Metamorfosis*, Introd., trad. y notas de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Cátedra, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (2008), *Metamorfosis* I-V, Introd., trad. y notas de J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (2012), *Metamorfosis* VI-X, Traducido y anotado por J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid.

OVIDIO NASÓN, P. (1988), *Fastos*, Trad. y notas de B. Segura, Madrid.

PROPERCIO (1987), *Elegías completas*, Introd., trad. y notas de H. Bauza, Alianza Editorial, Madrid.

VIRGILIO (1992), *La Eneida*, Introd. de V. Cristóbal y trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid.

VIRGILIO (1960), *Obras completas*, Intro. y trad. de L. Riber, Aguilar. Madrid.

20.2 Bibliografía general

- AGUIRRE, M. (2004), *La odisea y sus imágenes*, Madrid.
- ALLEN, CH., (2002), "Ovid in Art", en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, pp. 336-377, Cambridge.
- ALBERTI, R. (2003), *A la pintura*, Alianza, Madrid.
- ALPERS, S. (1971), *The decoration of the Torre de la Parada*, Londres
- ÁLVAREZ MORÁN, M^a. C. (1977), "El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las Metamorfosis." *CFC* 13, pp. 9-32, Madrid.
- (1978), "El mito de los Gigantes en Claudiano", *CFC* 15, pp.53-71, Madrid.
- (1999), "Filemón y Baucis", en *Amores míticos*, E. Fernández y F. Piñero (eds.) Madrid.
- ÁLVAREZ MORÁN, M^a. C.- IGLESIAS, R. M^a (1993), "Relatos de banquete en las *Metamorfosis* de Ovidio", UA 10, *Vino y banquete en la Antigüedad*, pp.1-24, Valdepeñas (Ciudad Real).
- (1994), "Viajes por mar en los libros XII-XV de las *Metamorfosis* de Ovidio".UA 11. *Los mares de griegos y romanos*, pp.51-73, Valdepeñas (Ciudad Real).
- (2012), *Y el mito se hizo poesía*, Palas Atenea, Madrid.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. (1960), «La fábula de Vulcano, Venus y Marte y "La Fragua" de Velázquez», *A.E.A.* pp. 149-181.
- (1960), «Fábulas mitológicas de Velázquez», *Goya*, pp. 104-119.
- ARCAZ POZO, J. L. (2002), "Las fuentes clásicas en *El Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán", *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, pp.53-65, Madrid.
- (2003), "Los textos de Virgilio y Ovidio en *El Orfeo* en lengua castellana de Juan Pérez de Montalbán", *CFC Est. Lat.*, pp.211-226, Madrid.
- ARGUIJO, J. (2004), *Poesías*, edición introducción y notas de Gaspar Garrote y Vicente Cristóbal, Sevilla.
- BALTASAR DE VITORIA (2002), *El teatro de los dioses de la gentilidad. Salamanca 1620 y 1624*, traducción y notas de G. Calonge Carcía (Tesis doctoral). Madrid.
- BALIS, A., DÍAZ PADRÓN, M. et alii (1991), *La pintura flamenca en el Prado*, Zaragoza.
- BEROQUI BEROQUI, P. (1946), *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (2000), "Mitos clásicos en la pintura moderna", *Anales de Historia del Arte*, 10. pp. 247-281, Madrid.
- BOCCACCIO, G. (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, edición preparada por M^a C. Álvarez- R. Iglesias, Madrid.

BRANCAFORTE, B. (1990), *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison.

BROWN, J. (1991), *La edad de Oro de la pintura en España*, Madrid.

- (1976), *Francisco de Zurbarán*, New York.

BROWN, J.-ELLIOT, J.H. (2003), *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid.

BUENDÍA, J. R., CRUZ VALDOVINOS J. M.-GUTIÉRREZ PÁSTOR, I. *et al*., (1994) *El Prado. Colecciones de pintura*, Madrid.

BURCHARD, L. (1968), *Corpus Rubenianum*, Bruselas.

CAMÓN AZNAR, J. (1977), *La pintura española del siglo XVII*, Madrid.

CARRASCO, L. (1990), "La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante", *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, vol. II, pp. 987-994. Cádiz.

CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1989), "Pan y Siringe: apariciones en nuestra literatura", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Universidad Complutense, tomo III, pp. 425-431, Madrid.

- (1990), "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento", en *CFC Est. Lat.* 24, pp.185-222, Madrid.

- (1993), *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid.

CATURLA, M. L. (1945), «Zurbarán en el Salón de los Reinos», *A.E.A.*, pp.292-300.

CONTI, N. (1988), *Mitología*, Trad. Introducción, notas e índices de R. Iglesias-M^a C. Álvarez, Murcia.

COSSÍO, J. M. (1956), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1989), "Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas", *Cuadernos de Filología Clásica* 23, pp.51-96, Madrid.

- (1997), "Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española": *Cuadernos de Literatura Griega y Latina I*, pp.125-154, Madrid.

- (2000), "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía". *CFCEst. Lat.* 18, pp. 29-76, Madrid.

- (2002), "Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda". *CFC.Est.Lat.* 20, pp. 493-517, Madrid.

- (2002), *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva.

- (2007), *Silva mitológica*, Ediciones Clásicas, Madrid

- (2009), "Mitos clásicos en Jorge Guillén".en J.A Pérez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, 2 vol., pp.173-174, Madrid.

- (2010), “El Acteón de Ovidio”.en *Dialéctica histórica y compromiso social*. Homenaje a Domingo Plácido, 3 vol., pp. 785-798, Zaragoza.

CHECA, F. (1977), *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*, Madrid.

DÍAZ PADRÓN, M. (1975), *La Escuela Flamenca en el siglo XVII*, Madrid.

- (1995), *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona.

- (1996), *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid.

DÍAZ PADRÓN, M.- ORIHUELA, M. (1983), *Todo el Prado. La escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid.

DÍEZ PLATAS, F. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (1999) “Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago” en *Cultura, Poder y Mecenazgo*, pp. 451-472, Santiago de Compostela.

- (2000), *Imágenes para un texto: guía iconográfica de la Metamorfosis de Ovidio*, Santiago de Compostela.

- (2003), “Tres maneras de Ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las Metamorfosis figuradas de XVI”, M^a C. Folgar de la Calle- A. Goy (eds.), *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato I*, pp. 247-267, Santiago de Compostela.

DÍEZ DEL CORRAL L. (1979), *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid.

FABRE-SERRIS, J. (1995), *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.

FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A. (El Tostado) (1995), *Sobre los dioses de los gentiles*, Edición de Pilar Saquero y Tomás González, Madrid.

GALLARDO LÓPEZ, M. D. (1995), *Manual de la Mitología Clásica*, Madrid.

GALLEGO, J. (1984), *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid.

GARCÍA FUENTES, M^a. C. (2001) Tratamiento burlesco de la mitología en las *Fábulas de Asteria y Júpiter y Cenea y Neptuno* de A. Díez y Foncalda”. *Cuadernos de Filología Clásica Est. Lat.* 31 nº 1, pp. 167-184, Madrid.

- (2005), “Damástor y Tetis: Tradición y originalidad en la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”. *Ad amicam amicissime scripta*. J. Costas Rodríguez (coordinador). UNED ediciones, vol. II, pp. 71-80, Madrid.

- (2008), “Recreación ovidiana en *El amor más desgraciado* de Agustín de Salazar y Torres”, en *Donum amicitiae*, A. Gascón, P Flores, C. Gallardo et alii (eds.), Universidad Autónoma, pp. 675-686, Madrid.

- (2009), “El mito clásico en el teatro de Juan Bautista Diamante”. *Poética y Poesía Latinas. Dulces Camenae*. Jesús Luque, M^a Dolores Rincón, Isabel Velázquez, Baeza. (Jaén),

- (2009), “Tradición e innovación en la fábula Mitológica *Júpiter y Dánae* del aragonés A. Díez y Foncalda”, *V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*. Alcañiz.(Teruel).

- (2010), “Fuentes clásicas de la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos”. *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, IV.1, pp. 161-179, Instituto Estudios Humanísticos CSIC, Alcañiz (Teruel).

- (2011),” El mito de *Céfalo y Procris* en las comedias de Calderón de la Barca”. *Perfiles de Grecia y Roma*. Actas XII Congreso Español Estudios Clásicos. Sociedad Española Estudios Clásicos (Editores), vol.3. pp. 389-400, Valencia.

GARCÍA GUAL, C. (1981), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid.

- (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid.

GAYA NUÑO, J. A. (1988), *La obra pictórica completa de Zurbarán*, Barcelona.

GIL, L. (1974), “El mito de Orfeo y Euridice”, *Cuadernos de Filología Clásica*, pp.135-193, Madrid.

GONZÁLEZ ROLÁN, T.-SAQUERO, P.- LÓPEZ FONSECA, A. A. (2002), *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV)*, Madrid.

GONZÁLEZ SERRANO, P (2009), *Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado*, Madrid.

GRIMAL, P. (1979), *Diccionario de la Mitología Clásica*, Madrid

GUARINO ORTEGA, R. (2000), *La Mitología Clásica en el Arte*, Murcia.

GUZMÁN GUERRA, A. (1995), *Dioses y héroes de la mitología griega*, Madrid.

HARD, R. (2008), *El Gran Libro de la Mitología Griega*, Madrid.

HERRERO CARRETERO, C. (2010), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de W. de Pannemaker*, Madrid.

LABATE, M. (1975-76), “Amore coniugale e amore elegiaco nell’ episodio di Cefalo e Procri (Ov. *Met.*7. 661-865)”, *ASNP* 5, 103-128.

LAMMERTSE, F. Y VERGARA, A. (2003), *P. P. Rubens. La historia de Aquiles*. Madrid.

LASSO DE LA VEGA, J. S. (1964), “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, pp. 405-466, Madrid.

LLEWELLYN, N. (1988), “Illustrating Ovid”, en CH. Martindale (ed.), *Ovid Renewed*, pp. 151-166, Cambridge.

LÓPEZ FONSECA, A. (2009), “Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega”, *CFC Est. Lat.*, 29.2, pp. 121-144.Madrid.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1995), *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid.

- (1998), *Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*, Madrid.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M^a, (2002), *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*. Gran Canaria.
- MARTÍN WARNKE, (2007), *Velázquez forma y reforma*. Centro de Estudios Europa Hispánica, *Trad. de Rafael Aburto*, Madrid.
- ORTEGA GARRIDO, A. (2012), *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Madrid.
- ORTEGA CALDERÓN, J. M. (1996), *Todo el Prado*, Madrid.
- PACHECO, F. (1956), *Arte de la pintura*, Ed. Sánchez Cantón, Madrid.
- PAZ FERNÁNDEZ, M., “Las imágenes de las *Metamorfosis* en las ediciones impresa de los siglos XV y XVI”, Proyecto Inv., Universidad Santiago de Compostela.
- PÉREZ DE MOYA, J. (1995), *Philosophía secreta de la gentilidad*, Ed. Carlos Clavería. Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1965), *Pintura italiana del siglo XVII, en España*, Madrid.
- (1984), *Cien obras maestras del Museo del Prado*. Madrid.
- PIOVENE, G. (1968), *L'opera completa del Veronese*, Milán.
- PONCE CÁRDENAS J. (2002), “Céfalo y Procris: siete variaciones para un relato mítico”, *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, pp.149-166, Madrid.
- (2010), *La Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra. Madrid.
- POSADA KUBISSA, T. (2009), *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid.
- (2003), “Rubens en la colección Pastrana-Infantado”, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 21, nº 39, pp. 24 ss. Madrid.
- QUINTANA MARTÍNEZ, A (1991), *La Mitología en el Museo del Prado*, Madrid.
- RILKE, (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- RODRÍGUEZ, M. C., (2010), “El mito de Pigmalión en textos literarios y filmicos”, *Arbor* 186, pp.33-42, Madrid.
- RUIZ DE ELVIRA; A (1969), “La actualidad de Ovidio”, *Simposio sobre la Antigüedad clásica*, pp.133-156, Madrid.
- (1971), “Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre”, *CFC* 1, pp.79-108, Madrid.
- (1972), “Céfalo y Procris. Elegía y épica”, *Cuadernos de Filología Clásica* 2, pp. 97-123, Madrid.
- (1972), “Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares”, *Jano* 39, pp.49-51, Madrid.

- (1974), “Helena, Mito y etopeya”, *CFC* 6, pp. 95-133, Madrid.
- (1975), *Mitología Clásica*, Madrid.
- (1992), “Jacinto”, *Myrtia* 7, pp.7-40, Murcia.
- (1997), *Mitología Clásica y Música Occidental*, Madrid.
- (2001), *Estudios mitográficos.*, V. Cristóbal López, M^o D. Gallardo, M^a C. García Fuentes et alii (eds.), n^o extraordinario, Universidad Complutense, Madrid.
- (2001), “Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, pp.89-129, Madrid.
- (2004), “La muerte de Eurídice: sobre el hidros, el quersidro y el quelidro” *CFC Est. Lat.* 4,2, pp.239-247, Madrid.
- RUIZ DE ELVIRA, M^a R. (2000), *Los dioses del Olimpo*, Grupo Tempe, Madrid.
- RUIZ ESTEBAN, Y. (1989), *El mito de Narciso en la Literatura Española*, Madrid.
- SAINZ DE ROBLES, F: C. (1954), *Velásquez vivificador de imágenes*, Madrid.
- SCHEVILL, R. (1971), *Ovid and the Renaissance in Spain*, Nueva York.
- TRAVER VERA, Á. J. (1996), “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”, *CFC Est. Lat.* N^o 11, pp. 211-234, Madrid.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ED.) (2005), *catálogo de la exposición: El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid.
- VILLENA, E. (1958), *Los doce trabajos de Hércules*, Madrid.
- ZAPATA FERRER, A. (1987), “Progne y Filomela: La leyenda de las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios Clásicos*, n^o 92, pp. 23-58, Madrid.
- (1990), “La mitología en *La rosa blanca* de Lope de Vega”, en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo: IV Simposio de Filología Clásica*, pp. 261-266. Madrid.
- ZUFFI, S. (1996), *Tiziano*, Madrid.

M^a Cruz García Fuentes es Profesora Titular de Latín en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha investigado en el campo de la filología latina, centrando su atención en los grandes poetas de la literatura latina Virgilio, Horacio, Ovidio, y Séneca, interesándose por la mitología clásica y la pervivencia de estos autores en la literatura española

Las *Metamorfosis* es la obra literaria más importante de Ovidio, que le consagra como poeta de épica mitológica y la que más influencia ha ejercido durante todas las épocas y en todos los ámbitos de la cultura.

Ha servido de modelo a poetas, compositores y pintores tan importantes como Tiziano, Rubens, Poussin y Velázquez, entre otros, que se inspiraron en los mitos narrados en las *Metamorfosis* para realizar sus hermosos cuadros, que podemos contemplar y admirar en el Museo del Prado.